



Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA



REGISTRO UNICO UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
ENTRADA
001 N.º 200400057970
21/12/2004 10:34:00

**SOLEDADES COMPARTIDAS:  
*LOS MUNDOS REALES*  
DE ABELARDO CASTILLO**

**Doctoranda: María Claudia González**

**Tesis doctoral dirigida por la Dra. D<sup>a</sup>. Francisca  
Noguerol Jiménez, presentada en el Departamento  
de Literatura Española e Hispanoamericana,  
Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.**

Vº Bº

La Directora de la Tesis

La Doctoranda

Fdo.: Francisca Noguerol Jiménez

Fdo.: María Claudia González

Facultad de Filología

**TD  
1121**

2004

*A mis padres*

## AGRADECIMIENTOS

La afinidad con la cosmovisión de Abelardo Castillo, que busca ‘un lugar en la utopía’ me permitió realizar un sueño cuyo corolario es la presentación de esta tesis doctoral. Para su realización, he contado con la ayuda y colaboración de una beca doctoral otorgada por la Fundación Caja Madrid, a la que expreso mi reconocimiento. Agradezco al Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca la implementación y el desarrollo riguroso y enriquecedor del Programa de Doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica”. Igualmente, aprecio la confianza que depositaron en mí los directivos y colegas del Instituto Superior de Profesorado San José de Corrientes, Argentina. Mi gratitud a mis amigos de Corrientes y Salamanca, a Marcela y Laura, hermanas argentinas en España; a Luis Noriega, al Dr. Enrique Foffani, que me proporcionó generosamente el resultado de sus investigaciones y al propio Abelardo Castillo por su ayuda inestimable al brindarme material imprescindible para esta investigación. Finalmente, debo destacar la minuciosa lectura, orientación y consejo de la dra. Francisca Noguero; pero fundamentalmente valoro su apoyo moral y material de amiga incondicional, por lo que estaré en deuda con ella para siempre. Agradezco muy especialmente a mi familia, mis padres, hermanas y sobrinas el sostén anímico inquebrantable que me han brindado a través de la distancia.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE: EL AUTOR	
CAPÍTULO I: ABELARDO CASTILLO EN SU TIEMPO	
I.1. UNA VIDA MARCADA POR LA LITERATURA.....	16
I.2. MARCO HISTÓRICO-CULTURAL.....	23
I.2.1. La década del sesenta.....	35
I.2.1.1. Compromiso y literatura.....	39
I.2.1.2. Las revistas culturales de la época.....	47
I.2.1.3. El oficio de escritor.....	73
I.3. ABELARDO CASTILLO Y SUS PRECURSORES EN EL RÍO DE LA PLATA.....	76
CAPÍTULO II: UNA OBRA PLURAL	
II.1. EL TEATRO Y LOS CONTRASTES DE LA REALIDAD.....	88
II.2. LA NARRATIVA Y LAS FRONTERAS DE LO REAL.....	108
Itinerario de la narrativa de Abelardo Castillo.....	113

## CAPÍTULO III: EL HOMBRE CONTEMPORÁNEO EN EL PENSAMIENTO Y LA LITERATURA DEL SIGLO XX

III.1. ANTECEDENTES FILOSÓFICOS.....	141
III.1.1. Elucidación de la subjetividad: Sören Kierkegaard.....	142
III.1.2. Diagnóstico de Occidente: Friedrich Nietzsche.....	147
III.1.3. Filosofía de la existencia: Martin Heidegger.....	154
III.2. PRECURSORES DEL ABSURDO EN LA LITERATURA: FIODOR DOSTOIEVSKI Y FRANZ KAFKA.....	160
III.3. CUESTIONAMIENTOS FILOSÓFICOS DEL ABSURDO: JEAN PAUL SARTRE Y ALBERT CAMUS.....	173
III.3.1. El absurdo de la naturaleza humana.....	177
III.3.2. Manifestaciones del infierno de la existencia.....	180

## SEGUNDA PARTE: *LOS MUNDOS REALES*, UNA MANERA DE PERCIBIR LA REALIDAD

### CAPÍTULO IV: CLAVES TEMÁTICAS

#### IV.1. EL FRACASO

IV.1.1. La ruina personal.....	191
IV.1.2. La desventura amorosa.....	196
IV.1.3. La decepcionante sociedad.....	203

## IV.2. LA CONDICIÓN HUMANA Y SUS LÍMITES

IV.2.1. La nada.....	210
IV.2.2. La alienación.....	215
IV.2.3. La indiferencia.....	219

## CAPÍTULO V: LOS PROTAGONISTAS DE LA DEGRADACIÓN

V.1. LA NIÑEZ: RITOS DE INICIACIÓN.....	224
V.2. LA MADUREZ: CONSUMACIÓN.....	231

## CAPÍTULO VI: ANÁLISIS FORMAL DE ESTRATEGIAS RETÓRICAS

### VI.1. MARCO DE LA ESCRITURA: REPRESENTACIÓN DE LOS LÍMITES CRONO-ESPACIALES

VI.1.1. La condición espacial.....	248
VI.1.1.1. Espacio láríco, origen de la incomunicación.....	249
VI.1.1.2. Espacio urbano y fracaso.....	256
VI.1.1.3. Espacio idealizado.....	261
VI.1.2. La condición temporal.....	265
VI.1.2.1. La obstinación del presente.....	265
VI.1.2.2. Duración del instante.....	272
VI.1.3. Convergencia crono-espacial.....	278

## VI.2. MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LA EXISTENCIA

VI.2.1. La voz narrativa.....	284
VI.2.2. El discurso.....	288
Máscaras, autobiografía y autoficción.....	295
VI.2.3. Presencia del narratario.....	301
VI.2.4. Referencias metaficcionales.....	305
VI.2.5. Humor negro e ironía.....	313
VI.2.6. Lenguaje.....	330

## VI.3. TRANSTEXTUALIDAD.....341

### VI.3.1. Los paratextos

VI.3.1.1. Dedicatorias.....	344
VI.3.1.2. Epígrafes.....	346
VI.3.1.3. Títulos.....	363
VI.3.1.4. Otros elementos del marco textual.....	373

VI.3.2. Intertextualidad.....	374
-------------------------------	-----

VI.3.3. Autotextualidad.....	380
------------------------------	-----

VI.4. <i>Cuentos crueles</i> y <i>Las panteras y el templo</i> , colección de cuentos integrados.....	387
---	-----

CONCLUSIÓN.....	403
APÉNDICE.....	409
1. Conversaciones con Abelardo Castillo.....	410
2. Textos inéditos.....	470
BIBLIOGRAFÍA.....	491





## INTRODUCCIÓN

No hay verdad, sino verdades.  
Desde el viento de la tarde  
hasta esta mano que  
se apoya en mi hombro,  
cada cosa tiene su verdad.  
Albert Camus

“Cerré el libro y abrióse / a mis ojos el mundo”<sup>1</sup>. Los versos de Unamuno describen los motivos por los que decidí emprender este estudio, pues sintetizan la fascinación que me provocó la lectura del escritor argentino Abelardo Castillo. Sus textos me hicieron comprender su visión apasionada y casi sacerdotal de la vida del artista, así como su manera de mirar el mundo, siempre en relación con las tensiones de su tiempo.

Abelardo Castillo es no sólo un artista brillante, sino un pensador lúcido que vivió una época turbulenta a nivel nacional e internacional. Puesto que empezó a publicar en 1961, es ampliamente reconocido en el ámbito de la literatura latinoamericana y, en la actualidad considerado referente indiscutible de las letras argentinas. Los premios que le han sido otorgados por organismos internacionales y la traducción de sus textos a varios idiomas dan idea del impacto que ha causado su obra. Esto explica su fácil encuentro con los lectores jóvenes, muchos de ellos escritores de la última generación argentina. Sin embargo, son escasos los estudios críticos sobre su obra.

---

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1999, p. 87.

Castillo descubre en sus páginas las vicisitudes de la existencia humana desde los más diversos puntos de vista. Hemos elegido como marco ideológico para el análisis de sus relatos la estética del absurdo, por resultar la aproximación más oportuna a la cosmovisión que se adivina en ellos. De este modo, en las siguientes páginas proponemos el estudio de los textos incluidos en el volumen *Cuentos completos- Los mundos reales* (1997)<sup>2</sup> sobre los que no existe una investigación detallada, ni en conjunto ni por aproximaciones parciales. Nuestro propósito es analizar estos cuentos en el conjunto de la obra de Castillo, enlazándolos en un diálogo con el resto de su producción que enriquezca la interpretación global de su poética.

En el mundo plural y en los tiempos de cambio, de nuevos aportes y revisiones reflejados en la obra de Castillo, y para una literatura tan abierta como la suya, resulta especialmente pertinente realizar un análisis que haga uso de modelos críticos y teóricos diversos. En este sentido, recurriremos en nuestro estudio a postulados provenientes de la historia, la psicología y la filosofía, así como a prácticas analíticas relacionadas con la narratología, la estética de la recepción y la estilística entre otras escuelas de pensamiento.

Para adentrarnos en la poética del autor, dividiremos nuestro análisis en dos grandes apartados. El primero se dedicará al autor y el ambiente literario en que se formó y escribió, y el segundo analizará específicamente sus relatos.

---

<sup>2</sup> Abelardo Castillo: *Cuentos Completos-Los mundos reales*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997. De aquí en adelante citaremos por esta edición con las siglas CC, entre paréntesis en el texto.

Creemos que todo texto artístico se produce dentro de las tensiones culturales de una época. Por esta razón, realizaremos el estudio bio-bibliográfico de Castillo en relación a su contexto, recorriendo los fundamentales acontecimientos de la historia argentina y latinoamericana que coincidieron con su etapa de formación y desarrollo como escritor. Así, se incidirá en los rasgos característicos de la generación argentina de los sesenta, años caracterizados por el compromiso, las nuevas perspectivas estéticas y la defensa entusiasta de la utopía.

En este sentido, resulta especialmente interesante profundizar en el concepto de literatura que surgió en esta época y detallar las influencias literarias y filosóficas de los escritores, que como Castillo, iniciaron su labor en este periodo. No podemos olvidar el papel jugado por las revistas culturales en la difusión de los debates sobre el papel escritor en la sociedad. Así, existen tres míticas publicaciones, fundadas y dirigidas por Castillo, en cuyas páginas se reafirma la intención de fundar una literatura en relación directa con la sociedad. Nos referimos a *El grillo de papel* (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986), de las que extraeremos sus características más sobresalientes.

La obra de Castillo se encuentra integrada en el marco ideológico de la literatura del Río de la Plata. La ubicaremos en este contexto para determinar la atmósfera intelectual que pudo influir en su escritura. Asimismo, reseñaremos los diferentes géneros que abordó -cuento, novela, teatro, poesía y ensayo- para ofrecer una visión global de la misma, aunque destaca su elección del cuento como género privilegiado entre los demás.

Como hemos anticipado, Castillo ha recibido numerosas influencias en su pensamiento, entre las que sobresalen las corrientes filosóficas y estéticas que determinaron el pensamiento del hombre moderno en el siglo XX. Consideramos necesario el análisis de las mismas para arrojar luz sobre aspectos fundamentales de la narrativa objeto de nuestro estudio y asimismo pretendemos acercarnos a la literatura del absurdo.

Una vez comentados los aspectos generales, la segunda parte de la tesis está dedicada a los relatos de Castillo, publicados inicialmente en forma individual o en antologías diversas y recopilados en 1997. En primer lugar, determinaremos las claves temáticas de los cuentos, que giran en torno al gran motivo de la obra de Castillo: el hombre y su destino en un mundo sin valores trascendentes. Este hecho queda reflejado asimismo en la caracterización de los personajes, que nos ocupará a continuación.

En el análisis formal de los cuentos, consideraremos los procedimientos crono-espaciales vinculados con los personajes y examinaremos las modalidades discursivas que posibilitan la relación de estos cuentos con la estética del absurdo. El conflicto de la escritura reflejado en los procedimientos metaficcionales descubrirá los cuestionamientos del ser humano ante una vida vacía de proyectos.

Seguidamente, profundizaremos en los fundamentales ejemplos de transtextualidad presentados en los relatos y en la cohesión especial de los volúmenes *Cuentos crueles* y *Las panteras y el templo* que encuentran su clave estructural en el concepto de “colección de cuentos integrados”.

Por fin, concluiremos con un apéndice donde se presentan las conversaciones mantenidas con Abelardo Castillo en el transcurso de esta investigación. En ellas se abordará cuestiones muy variadas, entre las que destacan las relacionadas con su vocación de escritor y su pasión lectora. Incluimos cuatro relatos inéditos de Castillo, donde encontramos constantes temáticas propias de su cosmovisión. Con esta visión global y actualizada hasta hoy, buscamos destacar la coherencia de la poética de Castillo.

En cuanto a la bibliografía, hemos reseñado toda la producción de y sobre el autor hasta la actualidad, incluyendo los textos publicados en las revistas literarias *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*.

Consideramos que el ejercicio de la crítica literaria permite una experiencia plena de la obra de arte si nunca se olvida de su punto de partida: el placer de leer. El estudio profundo de una obra debe señalar múltiples vertientes de la misma que puedan estudiarse con carácter evolutivo en el tiempo. El autor nos reta a través de sus textos a descubrir sus enigmas. Éste es el objetivo primordial de la presente investigación: valorar la coherencia de obra de Abelardo Castillo desde una perspectiva integradora y global, en la que nunca se pierda la pasión de leer. Como señala George Steiner para la obra literaria, y como sentí yo misma al leer a Castillo:

La lectura es un modo de acción. Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una novela clásica nos acometen; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños

más secretos (...). Leer significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> George Steiner: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990, pp. 31-32.

**PRIMERA PARTE: EL AUTOR**



## CAPÍTULO I: ABELARDO CASTILLO EN SU TIEMPO

En todo gran escritor o poeta hay un filósofo larval, asistemático:  
lo que intenta expresar (digo mal: lo que expresa, lo intente o no)  
es una visión del mundo.  
Abelardo Castillo

### I.1. Una vida marcada por la literatura

Abelardo Castillo nació el 27 de marzo de 1935 en San Pedro, provincia de Buenos Aires. A esta ciudad, en las riberas del río Paraná, regresa todos los veranos durante las vacaciones.

Hasta los ocho años vivió con sus padres en Buenos Aires, en el barrio de Flores, a unas calles de donde estuvo la casa de Roberto Arlt. El autor revela: “Me gusta imaginar que, cuando era chico, Arlt pasó por la puerta de mi casa y me tocó la cabeza”<sup>1</sup>. También alude a esa época cuando afirma: “Hay un momento de la infancia en donde se pierde la infancia; ese momento fue para mí la separación de mis padres. Pero hasta entonces, y aun después, como todos los chicos, yo fui insensatamente feliz”<sup>2</sup>. Por esta situación familiar, Castillo pasó a vivir itinerante entre una tía de Buenos Aires y con abuelos y tíos de San Pedro<sup>3</sup>. Fue un niño

---

<sup>1</sup> Abelardo Castillo: *El oficio de mentir*, Buenos Aires, Emecé, 1998, p. 202.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 202.

<sup>3</sup> Castillo ha destacado el papel fundamental de su tía Lilia en esta etapa de su vida: “mi madre sustituta, mi verdadera madre” [*Ibid.* p. 203].

enfermizo, que padeció pulmonía, pleuresía y meningitis. De esta última recuerda: “Cuando me curé, de golpe, me había vuelto inteligente”<sup>4</sup>.

Castillo se reconoce lector antes que escritor, ya que aprendió a leer antes de ingresar a la escuela formal entre 1940 y 1941: “Los libros me gustaban antes de saber leer. Éramos muy pobres, de modo que no podía estar influido por vastas bibliotecas de familia, pero me fascinaban los libros como objeto y quería tener un lugar donde esas cosas estuvieran de pie”<sup>5</sup>. En 1941 empieza la educación primaria. Lee *Charli Chan*, *El ratón Mickey en el Rancho Dude*, *Tarzán* y *El pato Donald*, y en 1944 *Sandokán*, *Los tres mosqueteros*, *El Conde de Montecristo*, *El llamado de la Selva*, *Colmillo blanco* o *Robinson Crusoe*. Estos textos dan cuenta de su predilección por héroes solitarios que realizan su trayecto vital a través de un camino plagado de obstáculos y tocados por la angustia de existir. En ellos se reconoce la autonomía personal en el cumplimiento de sus aventuras, por lo que influirán en la literatura del autor.

La importancia de estas lecturas para la niñez de Castillo se evidencia, por ejemplo, en la “Autobiografía de un pirata” que el autor dedica a Sandokán, personaje con el que se identifica. En este texto lamenta el desgaste de la imaginación prolífica en su infancia. Así, comenta:

En el revoltijo de una mesa de saldos, me topé con la historia de mi vida. Era un librito amarillo, con el dibujo de un hermoso caballero en la tapa. Un caballero de melena jacinquina y ceño atroz, cuyo

---

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 203.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 202.

nombre, mi viejo nombre de vivir feliz, era sonoro y extraño como las alegorías<sup>6</sup>.

En 1945 ingresa como pupilo en un colegio de la orden de Don Bosco en Ramos Mejía: “En ese hondo colegio de combadas galerías y altas aulas silenciosas, que a mí me parecía infinito, en sus claustros, yo aprendí el valor de la soledad y de la meditación”<sup>7</sup>. Y más adelante agrega: “En esa época estaba leyendo *Robinson Crusoe*: el padre rector me lo confiscó. Robinson, al llegar a la isla, descreo de Dios. Yo sentí que el buen cura no entendía del todo la religiosidad humana, pero a lo mejor él también era un santo y juzgaba desde lo absoluto”<sup>8</sup>.

En 1946, su padre compra una pequeña casa y lo lleva a vivir con él. El autor evoca esos años con nostalgia:

No tener madre, estar en un colegio por encima de las posibilidades económicas de mi padre, fueron mi privilegio. Quería ser sacerdote, misionero, y morir leproso por salvar almas en la isla Molokaki [*sic*], como el padre Damián (...). Si algún día no supiera quién soy y quisiera encontrarme en alguna parte, iría a buscar al chico que fui en ese colegio<sup>9</sup>.

Cuando cursaba sexto grado, descubre a Dostoievski y a Poe e intenta leer a Chéjov. Inicia los estudios secundarios en San Pedro en 1948. En este período

---

<sup>6</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras y los días*, Buenos Aires, Emecé, 1988, p. 32.

<sup>7</sup> Abelardo Castillo en *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Capítulo 138, 1982, p. 253.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 253.

<sup>9</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* pp. 204-205.

escribe los primeros versos y se dedica a nadar, a jugar al ajedrez -una de sus pasiones- y al boxeo<sup>10</sup>. Resuelve estudiar Física y Filosofía al terminar el colegio.

Rememora estos proyectos cuando comenta:

En mi adolescencia no quería ser escritor. Escribía, sí, sobre todo poemas, pero planeaba estudiar física y filosofía. Física para comprender la estructura matemática del universo; filosofía para saber qué es el hombre. Era una estupidez candorosa, de acuerdo; pero, a los diecisiete años, por qué no ser candorosos y estúpidos. Muchos escritores afirman haber sabido desde la niñez que su destino era literario: mi relación con la literatura nunca fue así, e incluso hoy no es así<sup>11</sup>.

Castillo recibió influencia especial de Rodolfo Constantín, su profesor de castellano. El autor recuerda su deslumbramiento ante el lenguaje:

Él nos explicaba el nacimiento de las lenguas romances, la formación histórica del protocastellano, la influencia del árabe en nuestro idioma. Jofaina, alcázar, otomana, mudéjar. Las palabras estallaban como astros recién nacidos. Y de pronto descubrí la vida espiritual y física de la lengua, el poder y la belleza de las palabras. Sin este profesor yo no habría escrito nunca (...) Creo que ni él sabe cómo influyó en mí, ni cuánto me enseñó<sup>12</sup>.

Durante estos años frecuenta las obras de Tolstoi, Bécquer, Neruo, Darío o los poetas malditos y lee textos inolvidables como *La Iliada*, *Los miserables* y *El*

<sup>10</sup> Castillo ha jugado y participado en torneos de ajedrez desde los 13 años. Revela su afición en una nota de *Las palabras y los días*, cuando lo describe como “el [juego] más complejo y hermoso que han inventado los hombres” [Abelardo Castillo: *Las palabras ... op. cit.* p. 157].

<sup>11</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p. 14.

<sup>12</sup> Abelardo Castillo en *La historia de la literatura... op. cit.* p. 253.

*discurso del método*. Este último libro ocasiona su primer acercamiento al escepticismo:

Las pruebas ontológicas de la existencia de Dios destruyeron mi fe: un Dios que necesitaba ser demostrado no era el Dios en el que yo había creído. El sentido religioso de la existencia es algo que puede prescindir de Dios, es una relación con el universo, con la naturaleza y con los hombres en general. Por otra parte, sigo pensando como aquel día: puede ser que yo no crea en Dios, pero si Dios existe no tiene más remedio que creer en mí<sup>13</sup>.

En la década del cincuenta se ahonda su avidez lectora y conoce a Borges, Sábato, Nietzsche, Baudelaire, Whitman, Neruda, Dante, Hesse, Gide, Barret y Kafka entre otros. En 1952 es expulsado del colegio secundario, pues “tira contra la pared un frasco de tinta roja que va a dar entre los retratos de Perón y Eva Perón”<sup>14</sup>. En relación con esto, Castillo recuerda que practicaba el golf con el corcho y le pegó al frasco; en realidad, el hecho no tuvo “nada que ver con la ideología”<sup>15</sup>. Sin embargo, lo ocurrido demuestra el ambiente imperante durante el peronismo al considerar este suceso como un gesto de provocación política. Como señala Silvia Sigal “El gobierno recurrió, frente al continuo hostigamiento, a procedimientos nuevos para la época: exigencia de un certificado policial de

---

<sup>13</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 207.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 208.

<sup>15</sup> *Ibid.*

'buena conducta' para proseguir los estudios, o policías de civil omnipresentes en aulas y oficinas universitarias"<sup>16</sup>.

Para Castillo, son años de lecturas incontables como el *Fausto* de Goethe, las obras de Shakespeare, Sartre, Camus, los trágicos griegos y los románticos alemanes. Asimismo, comienza la escritura de un diario que continúa hasta la actualidad. Esta etapa es decisiva para su vida: "entre los dieciocho y los veinte años leí, creo, casi todos los libros que actualmente son mi biblioteca: los compraba, los pedía prestados, los robaba"<sup>17</sup>.

Además de dedicarse a la lectura, trabaja como operario en una fábrica de motocicletas en Jeppener. Decide vivir en este pueblo de la provincia de Buenos Aires durante una visita a unos familiares en 1954. En este período se publica la revista de ciencia ficción *Más allá*, de la que fue devoto y por la que frecuenta las obras de Bradbury, Sturgeon, Philip K. Dick o Windman. Así recuerda: "En Jeppener no había cines, no había bares, no había nada más que esa fábrica. Sólo se podía trabajar y leer. Vivíamos haciendo horas extras y leyendo. Nunca tuve tanta plata, comí ni leí tanto"<sup>18</sup>. Sin embargo, no permanece mucho tiempo en este lugar y regresa a Buenos Aires.

Durante el servicio militar en 1956, el autor lee los diarios de Kafka, *El ser y la nada*, *El retrato del artista adolescente*, las *Obras en Prosa* de Julio Cortázar y se apasiona con *Ulises*: "La leí en tres o cuatro días, mayormente en el tranvía

<sup>16</sup> Silvia Sigal: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 44.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 208.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 209.

72, mientras iba desde Boedo a Palermo a visitar a Beatriz [su primer amor] y en el viaje de vuelta”<sup>19</sup>. Al año siguiente, trabaja en una oficina en la que permanece sólo un año. Asimismo, decide destruir sus poemas de adolescencia.

A partir de 1959 empieza su vida pública como escritor. En 1960 fracasa en un nuevo trabajo en el Banco de la Provincia sucursal Parque Patricios y acaba su relación con Beatriz. El autor señala: “Mi biografía sobria, para mí, termina acá. Lo demás son los años 60 y 70”<sup>20</sup>. Así, el alcohol condiciona su vida hasta el 13 de octubre de 1974, fecha en que abandona la bebida<sup>21</sup>.

Es interesante destacar que en 1966 Castillo se independiza de su tía para vivir en un piso donde se reunían los integrantes de las revistas dirigidas por el autor. Allí se realizan fiestas y talleres literarios. Otro hecho importante se produce entre 1968 y 1976: su convivencia y posterior boda con Sylvia Iparraguirre<sup>22</sup>, con quien comparte además la construcción de una casa en San Pedro en 1990. Otro suceso, la muerte de su padre en 1992, provoca el siguiente comentario de Castillo:

M. E. Vázquez: *-Con docena y media de libros publicados, entrando en tu sexta década de vida, ¿de qué te arrepentís?*

A. Castillo: *-Si te hago la lista, tendrían que sacar un suplemento especial. Pero, me arrepiento, ahora que ya no está, de no haber*

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 211.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 214.

<sup>21</sup> El escritor da cuenta de esta experiencia en el ensayo “El viaje que nunca termina” [Abelardo Castillo: *Las palabras... op.cit.* pp. 187-198].

<sup>22</sup> Castillo dedica la edición de los cuentos completos a su esposa. La escritora también participó en las revistas *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*, como veremos más adelante.

hablado más con mi padre. Me arrepiento de mi falta de caridad. Me arrepiento de haber sido violento y desconsiderado aun con gente a la que estimaba. Me arrepiento de haber sido mucho más vanidoso de lo que pensé<sup>23</sup>.

En 1994, Castillo compra una casa en el barrio de Constitución, próximo del anterior, donde coordina talleres literarios actualmente. El autor valora esta actividad y comenta anécdotas relacionadas con la misma en la entrevista realizada en marzo de 2003<sup>24</sup>.

## I.2. Marco histórico-cultural

Abelardo Castillo creció en una época turbulenta tanto a nivel nacional como internacional. La sociedad sufrió una serie de cambios en respuesta a lo acontecido en el resto del mundo. En su etapa escolar nació en Argentina el movimiento peronista, concretado en dos gobiernos sucesivos que abarcaron desde 1946 hasta 1955. A partir de Perón surgieron, en el seno de la política, encarnizadas luchas por el poder. En la sociedad argentina se instaura una división entre peronistas y opositores al régimen hasta que, en 1956, se produce el golpe de estado que provoca el exilio de Perón en Madrid. En lo referente a este período, Silvia Sigal ha puntualizado:

El advenimiento del peronismo constituyó, sin duda, una mutación cultural –en el sentido más amplio del término– en la historia

---

<sup>23</sup> María Esther Vázquez: “Los misterios divinos y el arrepentimiento” en *Suplemento Cultura La Nación* (1999) p. 3.

<sup>24</sup> [Véase Apéndice del presente trabajo].



argentina (...). Caracterizado por un antiintelectualismo más pronunciado aun que el de otros populismos, su política cultural se limitó, esencialmente, a una gestión autoritaria –directa o indirecta– que su decisión de no compartir el control de los medios masivos (radio, cine, prensa) puso rápidamente de manifiesto<sup>25</sup>.

Cuando se produce la caída del gobierno de Perón, la dirección política del partido se disgrega en diferentes figuras, por lo que surge ‘un peronismo sin Perón’<sup>26</sup>. Por esta razón se intenta la integración de los intelectuales reaccionarios al régimen produciendo nuevas interpretaciones de los acontecimientos sociales. En relación con esto se subraya el papel de *Contorno* (1953-1959), conocida revista cultural de la época dirigida por Ismael y David Viñas:

Le tocó a *Contorno* abordar la cuestión específica de la *posición de los intelectuales* en la dicotomía peronismo-antiperonismo, abriendo de este modo el largo camino que organizaría las opciones políticas de éstos en las décadas por venir. Lo que otorga a *Contorno* una importancia capital es que allí se encuentra, casi en estado puro, el esfuerzo por definir un nuevo lugar para los intelectuales y una nueva relación con la política. Lo buscan en un sitio que no es ni el peronismo ni el antiperonismo, proyecto que no parecía cosa fácil<sup>27</sup>.

Los años siguientes estarán marcados por sucesivos gobiernos democráticos derrocados por golpes militares.

---

<sup>25</sup> Silvia Sigal: *Intelectuales... op. cit.* p. 45.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 150.

El repaso de los hechos revela la importancia que cobró para Latinoamérica la Revolución Cubana de 1959. Considerada la primera sublevación socialista latinoamericana, abrió espacios a nuevas ideas y a una renovación del pensamiento social del subcontinente. A través de lo ocurrido en la isla caribeña, la juventud argentina reaccionó con entusiasmo y debatió la posibilidad de repetir la insurrección en el entorno rioplatense, en un intento de forjar una identidad propia.

Debemos subrayar la participación activa de los intelectuales en las etapas históricas reseñadas. Se vivía una época de cambios vertiginosos, simultáneos en todo el planeta. Como puntualiza Susana Cella:

Se trata de un período de fuertes conmociones que en el plano del pensamiento se suscitan a partir de la reflexión promovida por la segunda guerra mundial con el claro emergente de la filosofía existencialista, en particular en la vertiente sartreana; a lo que se suma la creciente importancia de los países que tendrán la denominación de Tercer Mundo ligada a los procesos de descolonización y a las guerras antiimperialistas como la de Argelia y la de Vietnam<sup>28</sup>.

En relación con esto último, debemos mencionar el surgimiento de movimientos opositores a estos enfrentamientos dentro de los mismos países dominantes. Especialmente los jóvenes manifestaban sus reivindicaciones sociales y daban cuenta de sus ideales pacifistas. Así surgió el movimiento *hippie*, cuyas

---

<sup>28</sup> Susana Cella: "La irrupción de la crítica" en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 8.

características de rebeldía, audacia y anticonvencionalismo se extendieron desde Estados Unidos a Europa y Latinoamérica.

A mediados de los sesenta y especialmente en 1968, coincidiendo con el mayo francés -en que los estudiantes universitarios parisinos encabezan un fenómeno revolucionario que paraliza al país durante más de una semana-, en varios países de América Latina se producen movimientos estudiantiles de gran envergadura.

Esta comunidad de ideas se aplica también al 'Cordobazo', una insurrección popular espontánea que se produjo en 1969, momento en que obreros y estudiantes expresaron en la ciudad de Córdoba, a 800 kilómetros al noroeste de Buenos Aires, la necesidad de reformas importantes en el país, con lo que torcieron el rumbo de la dictadura para anunciar las ideas preponderantes en la década siguiente. De acuerdo con María Sonderéguer, "los setenta se inician con una radicalización ideológica que ya se había mostrado en las manifestaciones de lucha armada de los años anteriores, signos elocuentes de un cambio de estrategia, de método y aun de lenguaje"<sup>29</sup>.

En 1973, el peronismo vuelve al gobierno y, aunque el poder del nombre del presidente subsistía, el contexto era muy diferente al de décadas pasadas, pues la sociedad se encontraba conmovida por crisis recurrentes e inmersa en la violencia. El 20 de junio, en el aeropuerto internacional de Ezeiza, pudo observarse lo que sería el prólogo de las sangrientas luchas que se vivirían

---

<sup>29</sup> María Sonderéguer: "Avatares del nacionalismo" en *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 458.

posteriormente: las columnas de manifestantes que se aproximaban a recibir a su líder fueron ametralladas por unidades de la derecha peronista (que más tarde integrarían la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A) perdiendo la vida más de 25 personas. Este suceso se conoce con el nombre de 'la masacre de Ezeiza'<sup>30</sup>.

La Triple A demostraría el giro del gobierno hacia la derecha, ahora en manos de 'Isabelita' Perón. El poder creciente de la organización dirigida por López Rega, antiguo secretario de Perón, se evidencia en la amenaza de muerte a intelectuales, actores y directores de cine, hecho que provocó numerosos exilios. Se atenta contra toda actividad cultural; así, se intenta la destrucción de edificios donde se planeaba la puesta en escena de piezas teatrales consideradas 'peligrosas', como *Jesucristo Superstar*, o se queman ejemplares de libros como *El Marxismo* de Henri Lefèvre. Por el decreto 587 se establece que "las agencias de noticias extranjeras no podrán suministrar información sobre la realidad nacional dentro del territorio argentino"<sup>31</sup>.

La inquietud política persistió durante los años siguientes hasta que se produjo un nuevo golpe de estado, que se extendió desde el 24 de marzo de 1976 hasta diciembre de 1983. Con este gobierno se instauró el 'Proceso de Reorganización Nacional' y sus consecuencias inmediatas no tardaron en concretarse: suspensión del derecho de huelga, disolución de los partidos políticos, intervención en los gremios y en las universidades. Asimismo se prohibían libros, películas y espectáculos.

---

<sup>30</sup> Miguel Loreti: "Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517-519, pp. 15-24.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 17.

Los militares definieron ideológicamente su propósito: “terminar con el desgobierno, la corrupción y el flagelo subversivo”<sup>32</sup> utilizando como recurso un sistema represivo basado en la detención-desaparición. Como refiere Ernesto Sábato:

Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización, a veces en los lugares de trabajo de los señalados, otras en plena calle y a la luz del día, mediante procedimientos ostensibles de las fuerzas de seguridad que ordenaban ‘zona libre’ a las comisarías correspondientes. Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizaban a padres y a niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos, se apoderaban de la persona buscada, la golpeaban brutalmente, la encapuchaban y finalmente la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto del comando casi siempre destruía o robaba lo que era transportable<sup>33</sup>.

La dictadura militar violó sistemáticamente los derechos humanos y dejó una secuela de dolor e injusticia en las familias argentinas, que reclaman aún hoy 30.000 desaparecidos. Precisamente, el testimonio de los detenidos que lograron sobrevivir se recoge en el informe *Nunca más*, elaborado por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) presidida por Sábato. Asimismo, se detalla la búsqueda de los desaparecidos a través de la Asociación Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

---

<sup>32</sup> Hugo Quiroga: “Los derechos humanos en la Argentina. Entre el realismo político y la ética” [*Ibid.* p. 78].

<sup>33</sup> Ernesto Sábato: “Nunca más” [*Ibid.* p. 572].

Durante la dictadura, asumen la presidencia del gobierno cuatro jefes militares sucesivamente. En el último período, concretamente en abril de 1982, se inicia la 'guerra de las Malvinas' contra Gran Bretaña. Los militares argentinos ocupan las islas pero, ante la fuerza del oponente, presentan su rendición en el mes de junio. A partir de entonces la Junta Militar, agobiada por la situación económica y presionada por la opinión pública nacional e internacional, verá sus días contados. Sábato puntualiza respecto a estos años:

Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el período que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado.

En 1983 se convocan elecciones generales y la Junta se disuelve entregando el gobierno a manos civiles. Sylvia Iparraguirre destaca estos hechos:

La década del setenta y del ochenta fueron decisivas para los argentinos. La enumeración lacónica de algunos hechos bastaría para demostrarlo: (...) los años atroces del 'proceso', los secuestros, asesinatos y 'listas negras', el exilio, la increíble guerra de Malvinas y, más tarde la lenta recuperación de la vida democrática, los nuevos intentos de copamientos militares, las marchas populares, hasta llegar al paulatino afianzamiento de esta contradictoria democracia que dice aspirar a un modelo

primermundista e internacional, pero que, tal vez por eso mismo, sigue dejando afuera a la mayoría de los habitantes del país<sup>34</sup>.

El restablecimiento de la democracia con el triunfo del partido radical cifró sus esperanzas en la figura del presidente Raúl Alfonsín. En esta etapa, se busca la recuperación de las instituciones civiles. Como señala Hugo Quiroga:

Un pueblo humillado y ofendido comenzaba a reanimarse y a caminar en la recomposición de un espacio democrático pluralista, como condición necesaria para que la sociedad pudiera reconquistar el respeto a sí misma luego de un tiempo prolongado de autoritarismo militar<sup>35</sup>.

Un paso fundamental para la reconstrucción de la sociedad argentina debía concretarse en el juicio a los represores. Sin embargo, el nuevo gobierno no cumple con esta expectativa y a finales de 1986 se suspenden los juicios a los militares gracias a la 'Ley de Punto Final', que "preveía plazos exigüos (30 y 60 días) para denunciar hechos nuevos y para procesar a quienes no hubieran sido juzgados; cumplidos los mismos se extinguía la acción penal"<sup>36</sup>. Al año siguiente se produce una rebelión militar durante la Semana Santa y posteriormente se sanciona la 'Ley de obediencia debida', "que presume que quienes participaron en la comisión de delitos lo hicieron en virtud del principio de obediencia debida a excepción de Comandantes en Jefes, Jefes de Zona o Jefes de Fuerzas de

---

<sup>34</sup> Sylvia Iparraguirre: "Introducción a la memoria" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517-519, pp. 11-12.

<sup>35</sup> Hugo Quiroga: "Los derechos... *loc. cit.* p. 89.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 90.

Seguridad, que sí contaban con capacidad para la elaboración de las órdenes”<sup>37</sup>. De esta manera, se absuelve de responsabilidad a los militares encargados de la represión.

A estos acontecimientos se suma la hiperinflación producida por el deterioro de la economía, se profundiza la crisis fiscal y por ende el endeudamiento. El descontento social ante esta situación provoca saqueos a los supermercados y movilizaciones de los sindicatos de trabajadores. Por estos motivos, el presidente Alfonsín convoca a elecciones generales anticipadas y presenta su renuncia tras el triunfo del candidato del peronismo Carlos Menem, que gobernó durante dos períodos sucesivos (1989- 1999).

El gobierno de Menem se caracterizó por el intento de reforma del estado, que se concretó en una política de privatizaciones. El estado abandonó sus funciones de coordinación, promoción, protección y control de sus empresas ante la supuesta ineficacia en la prestación de servicios y en la producción de bienes.

Se impuso así un sistema neoliberal que provocó la depreciación del estado y el aumento del capital privado trasnacional, cuya consecuencia directa fue el incremento de la influencia de éste en la toma de decisiones.

Al llegar al poder, Carlos Menem aplica medidas de ajuste económico, sanciona la ley de convertibilidad igualando el valor del peso argentino con el dólar y controla la inflación. Su ministro de economía, Domingo Cavallo, se convierte en personaje central de la vida política argentina.

---

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 90.



Con respecto a las relaciones con las fuerzas armadas, el gobierno menemista indultó a los condenados de la dictadura. Quiroga señala al respecto:

[El indulto fue] un triunfo político, por cierto, del viejo régimen autoritario. La sentencia de impunidad había sido dictada. El pacto de impunidad, que no es más que el segmento principal del pacto postergado, fue conquistado por la presión de la espada. Se percibía en la medida una afrenta para las víctimas, los familiares y la sociedad<sup>38</sup>.

Incluso en el ámbito cultural se evidenciaba el estilo personalista impuesto por Menem en la Casa Rosada: populista en el discurso pero despreciativo en el respeto a las leyes y las instituciones. Como señala Beatriz Sarlo:

La banalidad de Menem, perfectamente massmediática en su reiteración obcecada de unas pocas ideas, se une con el cinismo que le permite arrojar hacia el pasado aquellos valores, incluidos también en la tradición peronista, que remiten al ideal de una sociedad justa<sup>39</sup>.

El cambio producido en la figura del presidente “de Menem salvador y esperanza de los desposeídos a Menem garante de la restauración de los poderosos” provocó una nueva crisis económica<sup>40</sup>. Si bien no regresó la inflación, el aumento del desempleo y la pobreza debilitaron las bases del gobierno y, en contra de sus deseos, Menem no pudo lograr su ‘re-reelección’.

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>39</sup> Beatriz Sarlo: “Notas sobre política y cultura” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517-519, p. 61.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 59.

El 24 de octubre de 1999 el menemismo fue derrotado en las elecciones generales por una alianza formada por antiguos peronistas, organizaciones de izquierda y la rama socialdemócrata de la Unión Cívica Radical (UCR).

Las expectativas del pueblo argentino tras las elecciones se equiparan al tamaño de la pobreza y el desempleo que asolan el país. No obstante, nuevamente se verá cómo la realidad crítica se impone a las decisiones gubernamentales. El presidente Fernando De la Rúa debe enfrentar -desde el 10 de diciembre de 1999- nuevas negociaciones con el Fondo Monetario Internacional, cuyo resultado negativo impide la reestructuración de la deuda pública, un escándalo por presuntos sobornos en el Senado que motiva la renuncia del vicepresidente Carlos "Chacho" Álvarez, la reorganización de su gabinete de gobierno, el recorte de fondos federales destinados a las provincias y el establecimiento de un plan de disminución del gasto público para eliminar el déficit fiscal preocupante, entre otras situaciones.

De la Rúa no cuenta con el apoyo de los gobiernos provinciales para cumplir con el plan de 'déficit cero'. El presidente designa como ministro de economía a Domingo Cavallo, figura de la época menemista. Éste intenta negociar con los responsables del FMI y, ante la situación económica apremiante, el gobierno decreta la confiscación de los ahorros, hecho conocido en todo el mundo como 'corralito'; impone un monto límite en los retiros bancarios, restringe los envíos de divisas al exterior, prohíbe los préstamos en pesos y determina que las operaciones financieras se realicen sólo con las tasas que se aplican a las transacciones en dólares.

El repaso de los hechos permite comprender la crisis global que conmovió a la sociedad argentina en diciembre de 2001, cuando se produjo el saqueo de supermercados y comercios en todo el país. El presidente decretó el estado de sitio para impedir su caída; sin embargo, esto no frenó las manifestaciones populares y la huelga general contra la política económica.

El 20 de diciembre De la Rúa presenta su renuncia en medio de fuertes protestas y con el rechazo de las fuerzas opositoras a conformar un gobierno de unidad nacional propuesto por aquél. El presidente provisional del Senado, el peronista Ramón Puerta, asume interinamente el poder. El Congreso designa posteriormente a Adolfo Rodríguez Saá como mandatario por 60 días. Finalmente, el gobierno queda en manos de Eduardo Duhalde hasta las nuevas elecciones generales en 2003, cuando asume la presidencia Néstor Kirchner.

Con respecto al actual presidente, el historiador argentino Félix Luna señala:

Creo que Kirchner con su sola presencia cambió el humor de la sociedad. Y esto desde luego es muy positivo. Creo que pasa fundamentalmente por sus actitudes, sus gestos, sus palabras, porque en cuanto a medidas concretas no son muchas las que se han tomado hasta ahora. Se percibe en Kirchner un sincero propósito de servir a los intereses del país<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Félix Luna: "El gobierno de Kirchner tiene poco de peronista, por suerte" en [www.lacapital.com.ar](http://www.lacapital.com.ar) (25/01/04).

Actualmente, la sociedad argentina se encuentra en una etapa de reconstrucción en todos los ámbitos y deposita sus esperanzas en un gobierno que intenta cumplir sus promesas electorales.

### **I.2.1. La década del sesenta**

Los sesenta son caracterizados como años de compromiso y utopía, de nuevas perspectivas estéticas y de entrega entusiasta a la vida por parte de los autores. Susana Cella considera esta etapa como una *irrupción*:

[Con este término] se enfatiza el surgimiento impetuoso y simultáneo de actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento acelerado y envolvente. (...) La palabra irrupción conlleva la idea de ruptura que puede señalarse como nota común a las diversas propuestas actuantes respecto de lo que constituía la tradición o las formas naturalizadas de lo establecido, marcando un evidente punto de viraje<sup>42</sup>.

En esta etapa los escritores jóvenes, entre ellos Castillo, se plantearon proyectos utópicos. Sin embargo, al chocar éstos con la realidad, en muchos casos el resultado fue una literatura absurdista. Esta frustración abrió un vacío que incidió en todos los órdenes de la realidad. Esto significó para los jóvenes escritores que comenzaban su labor literaria el establecimiento de ciertas marcas

---

<sup>42</sup> Susana Cella: "La irrupción ..." *op. cit.* p. 7.

de época, tales como la preocupación por la literatura en sí y la reflexión acerca del papel del escritor en la sociedad.

Las obras de Abelardo Castillo reflejan el absurdo en el contenido, asimilando la conciencia del concepto establecido por Sartre y Camus. Así queda reflejado en las siguientes líneas:

Sartre fue antes que nada, esencialmente, un escritor (...). Comparte con Camus la rara condición de haber inventado, para la novela, un mito poético contemporáneo: el hombre absurdo. Si Meursault representó para nosotros la extrañeza de vivir en un mundo sin sentido, Roquentin y Mathieu fueron, en ese mismo mundo, la busca de un valor desesperado y acaso inútil, la libertad<sup>43</sup>.

El autor comenta su relación con estos pensadores cuando afirma: "Ésa es una de las características, sin duda, de los sesenta; su paradigma serían las ideas de los existencialistas franceses ateos como Sartre, Camus, Beauvoir"<sup>44</sup>.

Castillo presenta cuestiones existenciales que descubren esta impronta. No obstante, aclara sus discrepancias con ambos escritores: "Lo quiero mucho a Camus, pero desde los veinte años estoy discutiendo con él. Como también con Sartre (...). Probablemente desde el punto de vista de mis orígenes yo estoy más cerca de Camus que de Sartre; soy, por decirlo de algún modo, una especie de

---

<sup>43</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p. 136.

<sup>44</sup> Abelardo Castillo: "Hay que fundar valores" en *Tramas para leer la literatura argentina* (1996) IV, II, p.15.



argelino”<sup>45</sup>. De un modo crítico y personal explica su relación con la obra de Camus:

Me fascinó hasta el deslumbramiento su libro póstumo inconcluso, *El primer hombre* (...). Me molestan, a veces, sus ensayos. La famosa frase sobre que el suicidio es la única idea filosófica digna de ser pensada, aparte de ser ajena me parece un énfasis (...). No quiere decir realmente nada. Camus se pregunta si la *vida* merece la pena de ser vivida. ¿Qué significa eso? ¿De qué vida habla? ¿De la vida de todos los hombres y mujeres y chicos? ¿De la vida en general? (...). La pregunta correcta, la verdadera pregunta comprometedora es ésta: *Mi vida, ¿vale la pena?* Mi vida, no *la* vida. Lo único que puede honradamente preguntarse un hombre es si él tiene derecho a vivir<sup>46</sup>.

Agrega que igual reacción le provocan las frecuentes preguntas sobre el sentido de la literatura en general: “Lo único lícito, y, por supuesto, lo único peligroso y quizá aniquilador para mí sería preguntarme con sinceridad si mis libros tienen alguna justificación”<sup>47</sup>. La respuesta se refleja en sus obras. Él se comunica mediante sus ficciones, y propone que el escritor en su soledad debe decidir: “Lo que no hizo nadie lo voy a hacer yo, por lo menos ése tiene resuelto el problema”<sup>48</sup>.

La narrativa de Castillo refleja la realidad que le tocó vivir. Por ello, es frecuente encontrar en las portadas de sus libros alguna mención a la década del

---

<sup>45</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p.59.

<sup>46</sup> *Ibíd.* p. 58.

<sup>47</sup> *Ibíd.* p. 58.

<sup>48</sup> Abelardo Castillo: “Hay que fundar...” *loc. cit.* p.32.

sesenta, y a pesar de que el mismo autor manifiesta no pertenecer a ninguna generación literaria, sin duda se lo puede considerar un representante de esos tiempos<sup>49</sup>. Como comenta Susana Cella, “La denominación de ‘generación del sesenta’ y la pertinencia de la misma se entroncan con la aparición de textos en los que se advierte el gesto de ruptura en los niveles compositivos, desde el léxico utilizado hasta las temáticas, y en cuanto a la función que adjudican al relato o a la poesía y, por ende, al poeta o al narrador”<sup>50</sup>.

En relación con esto, Castillo revela vinculaciones entre literatura y sociedad, mostrando las dudas de un hombre de su tiempo. Lo absurdo radica en la conjunción de esos aspectos. Como veremos más adelante, el universo de los relatos de Castillo es terrible y angustioso. En él se presenta al hombre en pleno enfrentamiento con el mundo, a menudo con *su* naturaleza, la misma que le lleva a hacer caso omiso de las convenciones sociales. En su última novela plantea: “¿Cuándo fue que la naturaleza comenzó a darnos miedo? (...) ¿Cómo y por qué se rompió el pacto entre nosotros y la creación?”<sup>51</sup>. Su obra presenta como constante esa contienda.

---

<sup>49</sup> El escritor repite incansablemente esta idea: “En realidad nunca me sentí identificado con nadie. Siempre creí que los escritores se dan de a uno. Un escritor no es la generación a la que pertenece sino los libros que escribe” [Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 198].

<sup>50</sup> Susana Cella: “La irrupción...” *op. cit.* p.13.

<sup>51</sup> Abelardo Castillo: *El evangelio según Van Hutten*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 146.

### I.2.1.1. Compromiso y literatura

En general, los escritores que desarrollaron su labor creativa en la década del sesenta participaron activamente en el ámbito público. Existieron relaciones estrechas entre creadores y críticos tanto nacionales como internacionales. Con el título *Compromiso y eficacia*, Sergio Olguín y Claudio Zeiger sintetizan los puntos claves de la década. Sostienen que “ser escritor, y más ampliamente ser un artista, empezó a tener sentido como el camino de acceso a una plenitud, en la que ‘vida’ y ‘arte’ podían finalmente constituir una totalidad no fácilmente escindible”<sup>52</sup>.

Los jóvenes del sesenta tuvieron una marca generacional indeleble: la del compromiso. En ellos se dio una doble apropiación: la consideración de los valores sociales imperantes en su realidad y la visión idealista de una sociedad posible. Esta postura era ineludible para estos intelectuales encargados de liderar los cuestionamientos de una sociedad en permanente lucha de valores. Como señala Claudia Gilman: “Los debates, comentarios, reseñas, polémicas y pronunciamientos dieron pie a una búsqueda (a veces bizantina) de contenidos unánimes para definir la unión perfecta (revolucionaria) de literatura y política y *actuar en consecuencia*”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Sergio Olguín- Claudio Zeiger: “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia” en *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p.360.

<sup>53</sup> Claudia Gilman: “La situación del escritor latinoamericano: La voluntad de politización” en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones “Gino Germani”-Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 173.



La disyuntiva caracterizó la filosofía de Sartre. En ella se colocaba al hombre en una situación de toma de decisiones. La opción por un camino u otro era inevitable. En Castillo, la impronta del escritor francés se aprecia tanto en su literatura como en los textos publicados en las revistas que coordinó. Morello-Frosch comenta al respecto:

Aún muy joven, en la década de los sesenta, Castillo comienza a publicar colecciones de cuentos cuyo temario refleja el impacto de la autocrítica que domina gran parte de la producción cultural de esa época. Tanto en *Las otras puertas* (1961) como en *Cuentos crueles* (1966) hay huellas evidentes no sólo del acontecer histórico inmediato precedente, el peronismo y sus secuelas, los fracasos de los gobiernos militares y civiles que se suceden, sino también hay marcas escriturales, giros de estilo, comentarios parentéticos, desvíos y perceptibles omisiones que inscriben estos textos en un momento de la cultura y la historia argentinas dado a la reflexión, balance y liquidación de ideologías manidas y al esfuerzo por ejecutar una doble maniobra: reconocer un patrimonio cultural y simbólico que se reconoce como determinante, y actualizarlo para las nuevas -y cambiantes- situaciones históricas vigentes<sup>54</sup>.

Estas corrientes impulsarán a la juventud a tomar partido activamente por lo que consideraban justo. Ana María Porrúa, citando a Alfredo Andrés, resalta las características de la propuesta sesentista:

Casi podría decir que los hombres del 60 practican -salvando diferencias de tono, estilos, perspectivas, fines- *el realismo*, entendido éste como una forma de conectarse con el medio (el mundo, el universo, la comunidad) que los rodea, descifrando las

---

<sup>54</sup> Marta Morello-Frosch: "Prólogo" a Abelardo Castillo: *Cuentos Completos-Los mundos reales*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, p. 14.

claves del mismo, partiendo de un sentido objetivo del *estar en ese mundo*, generalmente con sentido crítico<sup>55</sup>.

Con la palabra *politización* se sintetiza un rasgo distintivo de esta generación. A este aspecto alude Gilman: “Lo político en la literatura era entonces una concesión necesaria y coyuntural, un algo exterior que la literatura debía incluir dentro de sus preocupaciones para asumir un rol que no era el suyo”<sup>56</sup>. Y más adelante agrega: “lo estético puede ser pensado como político, pero pierde la legitimidad de su plus, de lo que en la literatura no es del orden de lo político. Los discursos orientados en esta dirección se revelan tributarios de una retórica de época más que de un programa para la práctica artística”<sup>57</sup>.

Sin embargo, en el caso particular de Castillo el compromiso no se vale de la producción literaria como instrumento de lucha; ante todo se fundamenta en el compromiso, que implica al escritor de una manera global:

Lo que cualquier hombre compromete es su persona. La persona totalmente cuerpo y totalmente espíritu, como la definió Mounier: eso es lo que se pone en riesgo (...). En mi amable discusión permanente con Sartre entra ese tema. En los años 60 se hablaba a toda hora de compromiso. Yo siempre sospeché que había un error en postular una literatura de ficción obligatoriamente comprometida<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Ana María Porrúa: “El 60 argentino y sus voces” en *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* (1990) 13, p. 166.

<sup>56</sup> Claudia Gilman: “La situación del escritor... *op. cit.* pp. 182.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 183.

<sup>58</sup> Abelardo Castillo: *El oficio...* *op. cit.* pp.146-147.

Castillo define la obra literaria como artefacto no comprometido *a priori*. Para él, existe una actitud de compromiso ante el mundo anterior a toda expresión artística. Así, enuncia un programa que sostendrá a lo largo de toda su vida, el mismo que le llevará a decir en relación a Humberto Constantini que “estar comprometido con la realidad, y hacer buena literatura, cabe en un cuento”<sup>59</sup>.

A los rasgos expuestos hay que sumar en esta generación las propuestas borgesianas de una literatura de carácter universal. Nos referimos a la discusión que existió en esta época acerca de la existencia o no de una tradición nacional como base necesaria para la creación. Borges denominó “seudoproblema” a este asunto e insistió en que “no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”<sup>60</sup>. Castillo ha comentado al respecto: “Borges es un escritor argentino del siglo XX (...), es un argentino de este siglo educado fuera del país, y que aprendió a escribir en Buenos Aires. Las dos primeras son fatalidades de Borges; la última, una elección. Ser argentino es una fatalidad, eso es lo que dice Borges. Pero argentino y nacional no son sinónimos”<sup>61</sup>; y más adelante: “Ser un *escritor nacional*, en cambio, es al mismo tiempo una fatalidad y una elección (...). Todo gran escritor

---

<sup>59</sup> Abelardo Castillo: “Nota a la primera edición” en Humberto Constantini: *Un señor alto, rubio, de bigotes*, Buenos Aires, Stilcograf, 1963.

<sup>60</sup> Jorge Luis Borges: *Discusión*, Madrid, Alianza, 1991, p. 137.

<sup>61</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p.138.

elige el habla de su pueblo como fundamento de su literatura, y ése es un acto voluntario y lúcido”<sup>62</sup>.

En estos años, la expansión editorial motivada por el fenómeno del *boom* provocó una mayor difusión de libros de Latinoamérica. En Argentina esto permitió a los jóvenes escritores tomar contacto con una amplia gama de obras y autores de prestigio indiscutible como William Faulkner, Ernest Hemingway, John Dos Passos y Cesare Pavese, entre otros. Con respecto a la tradición nacional, los jóvenes de los sesenta leyeron a Borges y a Cortázar con devoción. En el caso de Roberto Arlt no sólo influyeron sus obras, sino también sus aportes acerca de la figura de escritor o de cómo entender la literatura.

Eduardo Romano subraya los aportes de Arlt y Borges durante este período y puntualiza:

Fueron los primeros en advertir que el escritor no era una conciencia privilegiada y era impropio que se arrogase el derecho de irradiar su estilo artístico o su enseñanza. Que dicha conciencia no era un centro diáfano capaz de convertir a los otros en meros objetos, sino una realidad compleja, contradictoria y aun confusa. Tal certidumbre interrumpió el monologuismo imperante (...). Son los primeros en admitir que uno puede ser otro (u otros) y viceversa, que la conciencia contemporánea perdió el carácter unitario ochocentista. La sociedad actual es múltiple y el escritor

---

<sup>62</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p.30.

que vive en ella se siente atravesado por diversos discursos. Sólo falseando su práctica escritural podría reducirlos y unificarlos<sup>63</sup>.

La suma de los aspectos reseñados dio lugar a “un evidente piso común” en los textos publicados, por el que es posible reconocer la reiteración de algunos rasgos narrativos. Esto se advierte, asimismo, en la elección del cuento como género más característico de la generación.

El auge del cuento se manifiesta en esta época a pesar de que ya existía una larga tradición del género en Argentina. Esta práctica, iniciada con *El Matadero* de Esteban Echeverría (1837), se dio como verdadera eclosión en toda Hispanoamérica entre 1940 y 1950. Desde entonces, continúa su desarrollo creciente, siendo la década del sesenta uno de sus momentos culminantes. Esto se constata en “Panorama del cuento” de Beatriz Sarlo, artículo en el que la autora rastrea las características del género durante ciento cincuenta años<sup>64</sup>. En relación con la década del sesenta, leemos:

Di Benedetto, Constantini, Conti, Marta Lynch, Alberto Vanasco, Syria Poletti, Jorge Riestra, Juan José Hernández, Moya, Abelardo Castillo, Juan José Saer, Isidoro Blaisten y Germán Rozenmacher publican su primer o segundo libro por estos años. Son escritores nacidos entre 1925 y 1937, los contemporáneos. Y por esa razón, el trazado de las diversas líneas que los agrupan —o los separan— parece más complicado, como enmarañado por la proximidad. Sin

---

<sup>63</sup> Eduardo Romano: “Fundamentos literarios del cuento argentino contemporáneo” en *El cuento argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 13.

<sup>64</sup> Beatriz Sarlo: “Panorama del cuento” en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986, Vol. 1, pp. 25-48.

embargo, es posible pensar en un sistema de cambios que tiene como motivo la modificación de la representación<sup>65</sup>.

La producción de cuentos se explica por la fuerza de algunas editoriales y porque éste parecía el mejor molde para una literatura que pretendía estar cargada de vitalidad y energía. Edelweis Serra, en 1966, valoraba el género desde un punto de vista filosófico. Su postura testimonia la importancia del cuento para sus contemporáneos:

El cuento es propicio para el asimiento, en una forma artística rigurosamente deliberada, del hombre y su circunstancia, del hombre y su situación dramática del ser-en-el-mundo; del hombre y su destino (...). Todas estas tensiones existenciales es capaz de capturar y conformar la estructura cuentística con su única facultad ficticia, metafórica, simbólica, desplegada en hondura cualitativa ya que no en extensión cuantitativa<sup>66</sup>.

Sin embargo, cada autor concretó sus aspiraciones en una poética diferente. Es por esta evolución, tal vez, por la que al buscar datos en antologías de literatura argentina e hispanoamericana es difícil hallar un apartado específico para la generación del 60, con un análisis de los autores más destacados, y no una simple mención de su actividad social y política. Ana M. Porrúa intenta explicar esta carencia. Su comentario en el ámbito de la poesía puede servirnos para comprender la escasa crítica literaria existente sobre la narrativa del momento:

“Las razones que llevan a dar una caracterización homogénea de la poesía del 60

---

<sup>65</sup> La autora alude a la utilización de técnicas que amalgaman elementos del realismo característico de las décadas anteriores con procedimientos de la influencia norteamericana. La función de ruptura se reconoce en “el punto de vista narrativo que abandona la exterioridad y, al mismo tiempo, desecha como insuficiente el psicologismo introspectivo” [*Ibid.* p. 44].

<sup>66</sup> Edelweis Serra: “Estructura y análisis del cuento” en *Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fe (1966) 68, p. 204.

argentino: contemporaneidad de la crítica, sobreestimación de una ideología sobre lo poético personal y de la figura del autor por sobre la de la obra”<sup>67</sup>.

En el caso de Castillo se mencionan las revistas literarias que coordinó y su importancia en la difusión de ideas políticas y filosóficas, pero no se realiza el estudio pormenorizado de sus textos.

De acuerdo con lo reseñado, hemos observado que los textos de Castillo ofrecen una visión crítica de la sociedad. Por ello, no sorprende el hecho de que el escritor refleje en su literatura los cuestionamientos planteados por los filósofos del absurdo. Sin embargo, no lo podemos considerar como un seguidor acrítico de los postulados existencialistas, pues revisó los razonamientos de Sartre y de Camus y en diálogo con ambos escritores afrontó la empresa de describir la realidad del hombre, como aún hoy continúa haciendo.

Las palabras de Daniel Freidemberg en la reseña de la novela *Crónica de un iniciado* (1991) destacan este rasgo: “De diversas maneras, una pregunta late en todo el libro, y no es Esteban Espósito el único personaje que la encarna: *¿Qué hace uno con su vida?* Esta pregunta funda, podría decirse, toda la literatura de Castillo”<sup>68</sup>. Sus reflexiones sintetizan este hecho con lucidez:

---

<sup>67</sup> Ana María Porrúa: “El 60 argentino...” *loc. cit.* p. 170]. La autora alude en su artículo a un estudio de Alfredo Andrés. Éste constituye un valioso referente de crítica literaria del sesenta. El autor reflexionaba sobre la producción poética de esos años a finales de la década. A pesar de las discrepancias que pudo suscitar, da cuenta del interés por definir la literatura en el momento. Esta inquietud se compartía en mesas redondas como las organizadas por la Federación de Revistas y Grupos Independientes en el Teatro Fray Mocho y por el diario “El Mundo”. [Alfredo Andrés: “Poesía argentina 1960” en *El grillo de papel* (1960) 2-6, pp. 18,20-26].

<sup>68</sup> Daniel Freidemberg: “Los preparativos del Apocalipsis” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992) 508, p. 126.

Hoy, ¿de qué hablamos, o de qué nos hablan? Del fin de las ideologías, de milenarismo en el sentido apocalíptico de la palabra, de muerte de las utopías, de muerte de la historia. ¿Cuál era el lenguaje del 60? El *nacimiento* de las esperanzas, el *despertar* de los pueblos del África, el *comienzo* de un nuevo orden social basado en el socialismo o en el cristianismo. Todo eso significaba tener no sólo “utopías”, sino proyectos, que es una cosa muy distinta.

Una utopía es algo que necesariamente uno ubica como imposible en un futuro remoto que casi siempre es el pasado. Es como un objeto del pasado puesto en el porvenir, como traer el Paraíso Perdido y ponerlo hacia delante. Es una metáfora, la metáfora de lo que en política se llama proyecto. Es lo que les permite a los hombres soñar<sup>69</sup>.

#### **I.2.1.2. Las revistas culturales de la época**

Ya hemos hablado de cómo en la década del sesenta hubo una toma de posición de la literatura en relación con el contexto. Esto se concretó en la circulación de revistas literarias, que en su momento fueron la voz de los intelectuales y hoy constituyen una base incuestionable para rastrear el pensamiento de la época. Lo político estaba sin duda presente en estas publicaciones, donde adquirirían igual importancia las reflexiones culturales y las literarias. Así lo recalca Silvia Sigal:

---

<sup>69</sup> Abelardo Castillo: *El oficio...* op.cit. pp. 188-189.



La disyunción entre cultura y política tuvo como resultado el predominio de un perfil: un intelectual comprometido políticamente (...) e insertado [*sic*], simultáneamente, en un sistema de criterios culturales específicos, sistema que no reenviaba directamente al terreno ideológico-político. Cobra importancia en ese contexto la figura del militante cultural, cuya actividad típica en esos años era la publicación de revistas<sup>70</sup>.

Un poderoso movimiento de elaboración, distribución y definición de ideas nuevas surgió en torno de las revistas de la época, con claras tomas de posición ante acontecimientos históricos específicos<sup>71</sup>. Entre ellas cabe destacar *Gaceta Literaria*, *Plática*, *Nueva Expresión*, *Hoy en la cultura*, *El grillo de papel*, *El Escarabajo de Oro* y *La rosa blindada*.

*El grillo de papel*, la primera publicación periódica de Castillo, fue fundada por él junto con Arnoldo Liberman y Humberto Constantini. El consejo directivo estaba formado por Castillo y Liberman en compañía de Oscar Castelo y

<sup>70</sup> Silvia Sigal: *Intelectuales... op. cit.* p. 196.

<sup>71</sup> Carlos Magnone subraya el papel fundamental de las revistas culturales en la difusión de los debates entre intelectuales posteriores a la Revolución Cubana. En este sentido, el autor agrupa las diferentes posturas según su mayor o menor vinculación con el proceso revolucionario. El autor analiza *El Escarabajo de Oro*, *Eco Contemporáneo* y *Hoy en la Cultura* como referentes de tres actitudes posibles: la primera "plantea una valoración de la subjetividad (y del intelectual) que se opone al objetivismo partidario, al obrerismo impositivo y a la expurgación sin beneficio de inventario de la conciencia de culpa pequeño-burguesa"; la segunda reúne a los primeros *beatniks* porteños, que tienen "la intención de deslindarse de la experiencia cubana a partir del descreimiento de la política y de cualquier tipo de burocracia", y 'el modelo frentista' para quienes "no habría 'una función específica (y casi única) de los intelectuales'". Finalmente, Magnone comenta:

Los debates reflejan el enfrentamiento entre diversas concepciones de la función de los intelectuales, sobre todo los del anti-sistema. Para algunos simplemente se trata de una cuestión de compromiso social y civil que siempre tendrá efectos políticos (la represión por ejemplo) para otros, hace falta profundizar por qué los intelectuales no se incorporan a la lucha convencidos de estar involucrados desde su propia práctica [Véase Carlos Magnone: "Revolución Cubana y compromiso político en las revistas culturales" en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani"-Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 187-205].

Víctor García. El diseño de portada de la revista incluía el dibujo de un grillo humanizado junto al nombre de la publicación cuyo diseño contrastaba con el texto de Florencio Sánchez, que actuaba únicamente como fondo por su grafía pequeña de color tenue. Además presentaba el epígrafe: “gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida”, del *Fausto* de Goethe<sup>72</sup>. Con estas palabras de Mefistófeles al joven estudiante, los redactores de la revista comparten la visión de Goethe acerca de la vanidad de la ciencia y de las profesiones eruditas que intentan apresar la vida en una teoría. George Santayana comenta al respecto:

Mefistófeles encuentra también cenicienta la teoría y verde y lleno de dorado fruto el árbol de la vida, pero como tiene más experiencia que Fausto del segundo momento de desilusión en la dialéctica romántica, prevé que este fruto dorado se convertirá también en cenizas al ser mordido, como ocurrió en el jardín del Edén. La ciencia es locura, pero la vida no es mejor, pues, después de todo, ¿no es la ciencia una parte de la vida?<sup>73</sup>

De acuerdo con lo expuesto, el epígrafe resume la insatisfacción del hombre que lucha por comprender la realidad de su propia vida. Esto se resume en las palabras de Fausto antes de morir: “Vivo entregado a esta idea, es la culminación de la sabiduría: sólo merece la vida y la libertad aquel que tiene que conquistarlas todos los días”<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Johann W. Goethe: *Fausto*, Madrid, Espasa, 1998, p. 107. La admiración de Castillo por la literatura de Goethe se constata en las obras que recrean el mito fáustico, como veremos en el capítulo siguiente.

<sup>73</sup> George Santayana: *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante y Goethe*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 116.

<sup>74</sup> Johann W. Goethe: *Fausto ... op. cit.* p. 414.

En su primer número, publicado en octubre de 1959, los integrantes de *El grillo de papel* presentaban los objetivos fundamentales de la revista. En el artículo editorial exponían su concepción del arte y la literatura y reflexionaban acerca del papel de los escritores en la sociedad. Por esta razón, el texto puede incluirse en la categoría de 'editorial-manifiesto' al *exponer* el espíritu generacional de sus redactores. De acuerdo con la clasificación de Magnone y Warley, éste constituye "una especie de subgénero que está determinado por las condiciones de su producción: extensión breve, registro periodístico y mayor hincapié en la circunstancia histórica presente"<sup>75</sup>.

En la década del sesenta se instaura esta manera discursiva en las publicaciones periódicas. Para Magnone y Warley, "las consignas mostraban en sus diversos enunciados verdaderos programas políticos y culturales y delineaban su utopía posible por entonces"<sup>76</sup>. En este sentido, los responsables de *El grillo de papel* efectuaron un balance de su posición como escritores en el primer párrafo del texto mencionado. La primera persona plural designa "el colectivo de identificación" en palabras de Eliseo Verón<sup>77</sup>. Así, los editores recalcan:

---

<sup>75</sup> Carlos Magnone y Jorge Warley: *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993, p. 52.

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>77</sup> Magnone y Warley presentan pautas de semiología para el análisis de manifiestos. En la categoría enunciación / enunciado se valen del modelo propuesto por Eliseo Verón para el estudio del discurso político. Verón establece cuatro 'componentes' del imaginario político que pueden servir también para examinar el manifiesto como modalidad discursiva: un componente descriptivo, que ofrece el balance de la situación pasada y una lectura de la actual y en la que se considera al emisor como testigo y fuente privilegiada de inteligibilidad de los hechos descritos; un componente didáctico, que corresponde a la modalidad del saber, donde se evalúa y se brinda una ley general para interpretar los hechos; un componente prescriptivo, que se presenta como imperativo en el establecimiento de leyes impersonales en tanto universales y; el componente programático, que se vale de formas verbales en imperativo y futuro a través de las cuales el enunciador político promete y se compromete [*Ibid.* p. 63].

Es muy probable que en nuestros tiempos –y en este país- escribir no resulte glorioso asunto. Tampoco es una operación mercantil demasiado brillante. Pero esto no es lo que más nos preocupa. Siempre hemos temido, en cambio, que en la hora del cohete intercontinental y las violentas transformaciones económicas, acuñar poemas o narrar cuentos pase por ser, amén de no lucrativa, una actividad reaccionaria, desvinculada del proceso histórico.

Salimos a la calle convencidos de lo contrario: creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria<sup>78</sup>.

Las aspiraciones del grupo en el campo ético-literario se reconocen en este texto programático. De esta forma, se evidencian los aspectos reseñados en apartados precedentes:

La literatura, ya que no un medio de vida, es para nosotros un “modo” de vida. Una manera de caminar prójimos. O, para decirlo con palabra ajena, una forma de compromiso.

Nuestra filiación en ese sentido es clara. No se trata ya de un compromiso a medias –compromiso de partido, de secta, de club retórico-; no. Tampoco ponemos, indiscriminadamente, a todas las entidades en un mismo meridiano de utilidad social; pero las entidades siempre nos importarán mucho menos que nuestra conciencia de estar pisando, viviendo, la revolución<sup>79</sup>.

En lo referente a la filosofía sartreana, se verifica su influencia en las expectativas planteadas ante el quehacer de los intelectuales. Asimismo, se comprueba la tendencia política “a la izquierda de la sangre” con la que fundamentan sus orígenes. Además, se demuestra la vocación de los integrantes

---

<sup>78</sup> “Editorial” en *El grillo de papel* (1959) 1-1, p. 2.

<sup>79</sup> *Ibíd.*

de *El grillo de papel* en cuanto participantes activos de los cambios sociales. Por ello afirman: “Seremos una revista de creación, pero sin soslayar, llegado el caso, nuestra responsabilidad de crítica; ni siquiera con aquellos que, de algún modo, esperan con nosotros el advenimiento de un hombre más justo, más libre, menos torpe y mezquino”<sup>80</sup>.

Asimismo, los responsables de la publicación subrayan la importancia de la ‘calidad artística’ como requisito sustancial de la obra literaria: “es una urgencia. Hacemos de esto una premisa, y, en la medida que nuestro criterio selectivo lo permita, sólo publicaremos trabajos que respondan a ella”<sup>81</sup>.

En este discurso de apertura se critica duramente a “los dueños de la mentira, la obsecuencia, el dogma, el dólar o la plutocracia”. También se repudia el arte aislado del entorno, el texto meramente decorativo o la innovación superficial. Finalmente, en él se formula la misión existencial del ser humano, rasgo esencial de los escritores del sesenta.

Los aspectos subrayados se concretan poéticamente en un texto de Víctor García. El poeta evidencia en él la afinidad del grupo recurriendo al sujeto poético colectivo. Reafirma la intención de fundar una literatura en interacción con la sociedad. Con ello, sintetiza la respuesta de los integrantes de la revista a las exigencias políticas y estéticas de su tiempo. Creemos conveniente transcribir el texto para su apreciación integral.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*

<sup>81</sup> *Ibíd.*

Un buen ritmo, señor...

El uno, el dos, caminaremos  
todos los días por una misma infancia insustituible,  
podremos respirar todo este mundo,  
despertarnos  
en esa vieja profundidad,  
herimos sin lamento,  
saludar una sonrisa y enamorarnos de ella  
como de nuestras puertas cerradas...

El uno, el dos, iremos  
a contemplar las olas por la noche  
y si, desde la línea amanecida  
llega un pájaro rojo hasta los párpados,  
iremos, uno y dos,  
por ese borde eterno, caminando.

Diez dedos o dos garras, sufrir  
la aureola despreciada,  
un insomnio pintor de mariposas lúgubres  
y como si nada,  
la voz en el vacío caudaloso  
riéndose de uno,  
compaginándonos  
su melopea barata,  
y es lo último  
que resta por hacer si, uno y dos,  
seguimos caminando nuestro rato  
todavía.

Un buen ritmo, por decir  
la vida es siempre  
un gran traje nuevo para el viento,  
es un buen ritmo por salir  
retumbando entre pichones  
firmes del alma,  
y a no caerse,  
ni apoyar la sien de plomo  
entre los dedos o el engaño,  
uno y dos, un buen ritmo,  
a no marearse demasiado cuando  
sumando tanto no tengamos nada.

Para eso, uno y dos,  
aún un tres, un cuatro,  
subir, examinar  
toda la escalinata de las cosas,  
y caminar, más,

caminar, reconocer  
 el rapto jubiloso,  
 más, soltar los globos  
 agradables hacia el cielo,  
 más, ver esos trompos locos y esas nubes  
 en su hollín miserable,  
 más, aparecer dentro  
 con una sensación de lino interminable  
 y más, más,  
 las patrañas violentas,  
 el ser agujereado en su memoria,  
 la solución del raciocinio aplazada para rato  
 y más,  
 cuidar de no empañar el sol con la desdicha,  
 aparentar la imagen, compartir  
 la habitación abierta,  
 pero más  
 el uno, el dos,  
 el mil novecientos ya cincuenta y tantos  
 y caminar,  
 a solas con los hombres<sup>82</sup>.

*El grillo de papel* se estructura en diferentes secciones. En sus páginas se presentan cuentos, poemas, fragmentos de novelas u obras teatrales tanto de sus integrantes como de colaboradores. Asimismo, se comentan novedades cinematográficas locales y extranjeras. En este sentido, los directores de cine cuyas producciones subrayan la responsabilidad del artista ante la humanidad reciben especial atención<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>83</sup> Se analiza la trayectoria de Miljail Kalatazov y Jerzy Stawinski [*El grillo de papel* (1959) 1,1, pp. 14-15]; Andrzej Munk [*El grillo de papel* (1960) 1,2, pp. 16-17]; Andrzej Wajda y Jerzy Andrzejewski [*El grillo de papel* (1960) 2,3, pp. 16-17]; Alain Resnais [*El grillo de papel* (1960) 2,4, pp. 19]; Jean Luc-Godard y Jerzy Kawalerowicz [*El grillo de papel* (1960) 2,5, pp. 3-4] e Ingmar Bergman [*El grillo de papel* (1960) 2,6, pp. 22-24].

En otros apartados se reseñan piezas teatrales<sup>84</sup>, se analizan temas de actualidad y se efectúan reportajes gráficos. La revista difundió la obra de artistas plásticos argentinos a través de entrevistas o mediante la inclusión de láminas acompañando las diversas ediciones<sup>85</sup>. En lo referente a las propuestas existencialistas, numerosos artículos y reportajes divulgaron la obra de Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Albert Camus<sup>86</sup>.

Lugar destacado ocupan “Bibliográficas”, “Grillómetro” y “Grillerías”. Esta última sección se presenta con el epígrafe “chi non castiga il male, vuol che si faccia” de Leonardo da Vinci, frase con la que manifiestan su postura

<sup>84</sup> Véase Gladys Stilman: “Historia de mi esquina” de Osvaldo Dragún [*El grillo de papel* (1960) 1,2, p. 23]; Oscar Castelo: “Cádida” de George Bernard Shaw, Horacio Salas: “Más allá del invierno” de Maxwell Anderson; Abelardo Castillo: “Cada cual a su juego” de Luigi Pirandello y “Huis Clos” de Jean Paul Sartre; Rey Shadhov: “Muchacha de campo” de C. Odets [*El grillo de papel* (1960) 2, 4, pp. 10-11]; Lilia Gaffuri: “Rómulo Magno” de Friedrich Dürrenmatt; Rey Shadhov: “Los frenéticos” de Armand Salacrou; Usher Liliénblatt: “Población esperanza” de Manuel Rojas e Isadora Aguirre; Roberto Medina: “Las d’enfrente” de Federico Mertens; Horacio Salas: “Dos obras de Ramón del Valle Inclán” [*El grillo de papel* (1960) 2,5, pp. 22-23]. Asimismo, se incluyen comentarios acerca del trabajo de diversas compañías teatrales como ‘Nuevos Horizontes’ de Bolivia, ‘Teatro polaco’ de Varsovia [*El grillo de papel* (1959) 1,1, p. 8] y ‘Teatro de la Universidad de Concepción’ de Chile [*El grillo de papel* (1960) 2,5, p. 23] y una “Encuesta sobre nuestro teatro y el pueblo” en la que participan Haydee Crilla, Hector Alterio, Inda Ledesma, Pedro Asquini y Onofre Lovero [*El grillo de papel* (1960) 2,6, p. 43].

<sup>85</sup> Entre los colaboradores asiduos destacan Raúl Schurjin (Mendoza 1907- Buenos Aires 1983), pintor y profesor de arte. El acento expresionista y caricaturesco de sus cuadros se inspira en los habitantes del Litoral argentino [*El grillo de papel* (1959) 1,1, p. 7]; el humorista y dibujante Quino (Mendoza 1932). Hijo de inmigrantes andaluces, su nombre verdadero es Joaquín Salvador Lavado. En 1962 realiza su primera exposición y en 1964 inicia la publicación de su célebre personaje Mafalda [*El grillo de papel* (1960) 2,3, p. 5] y Carlos Alonso (Mendoza 1929), pintor, dibujante y grabador que buscaba la experimentación plástica en el contexto del mundo obrero. En las décadas del sesenta y setenta su obra, fuertemente política, refleja la violencia de la época [*El grillo de papel* (1960) 2,3, p. 9].

<sup>86</sup> Véase “Reportaje a Jean Paul Sartre” [*El grillo de papel* (1960) 2,4, pp. 4-5]; “Reseña a *Huis Clos* de Jean Paul Sartre” [*El grillo de papel* (1960) 2,4, p. 11]; “Simone de Beauvoir y Argelia” [*El grillo de papel* (1960) 2,5, p. 11]; “Simone de Beauvoir y Sartre en Cuba” [*El grillo de papel* (1960) 2,6, pp. 4-5]; “Reportaje a Simone de Beauvoir” [*El grillo de papel* (1960) 2,6, pp. 15 y 27]; “El existencialismo en Polonia” [*El grillo de papel* (1960) 2,6, p. 25]; “Alejo Carpentier interroga a Jean Paul Sartre” [*El grillo de papel* (1960) 2,6, p. 28]; “Fragmentos de *Los secuestrados de Altona* de Jean Paul Sartre” [*El grillo de papel* (1960) 2,6, p. 29]. Asimismo, la revista publicó un ensayo de Sartre sobre la Revolución Cubana [Véase Jean Paul Sartre: *Ideología y Revolución*, Buenos Aires, Biblioteca El Grillo de Papel, 1960] y un texto dedicado a Albert Camus [Véase Jean Daniel: *Albert Camus, el argelino silencioso*, con Prólogo de Jean Paul Sartre, Buenos Aires, Biblioteca El Grillo de Papel, 1960].



comprometida: rechazar todo hecho que atente contra la libertad de expresión y el respeto a los derechos humanos, invitando a sus lectores a tomar posición activa ante los mismos. En ella se publican notas breves sobre sucesos del momento como la persecución ideológica de obras y autores:

Fue prohibida la exhibición de *Los amantes*, film de Louis Malle, en nuestro austero país. Los gendarmes del pensamiento siguen en su no envidiable tarea de poner cerrojos al avance de la actividad creadora. Casi al unísono fue secuestrada judicialmente (una ilegalidad 'legal') la edición de *Lolita*, novela de Vladimir Nabokov. Repudiamos el hecho con todas nuestras fuerzas<sup>87</sup>.

El tono polémico de este apartado describe las controversias mantenidas con otros magazines de la época<sup>88</sup>. Los redactores advierten sobre las características del mismo:

No somos, exactamente, críticos literarios ni culpables propietarios de la perfección. Si a esto se suma que no disponemos de un tumultuoso *stock* de fórmulas automáticas ni vislumbramos la menor noción de lo que puede significar un tecnicismo ni sabemos cuáles son los límites clásicos u obligados de una grillería, el lector sabrá, por lo menos, a qué atenerse sobre los caracteres particulares

---

<sup>87</sup> *El grillo de papel* (1959) 1,1, p. 10.

<sup>88</sup> Los responsables de *El grillo de papel* han debatido a través de textos publicados en esta sección con los integrantes de otras publicaciones periódicas. En "Grillerías" leemos:

Crítica a la cerrazón pura: La controversia escrita u oral, cuando es desarrollada sin ardides y con honesta inteligencia, mantiene un alto nivel que multiplica las armonías y disminuye, hasta donde es posible, las discrepancias. Verbigracia: la sostenida entre *Gaceta Literaria* y *El grillo de papel*. Pero una controversia puede ser lo contrario [*El grillo de papel* (1960) 2,4, p. 14].

de nuestro juicio. Sin cánones ni endeble edificios de verborrea, decimos lo que pensamos<sup>89</sup>.

La revista presenta otras secciones como la “página para los hombres que una vez fueron niños” y “generación de los anti-oficinistas”<sup>90</sup>. En esta última se describe el agobio de los funcionarios, cuya vida depende de un sueldo escaso. La denuncia social se evidencia en ella.

La literatura social y el *leitmotiv* de la oficina marcaron la obra de los escritores de Boedo en la década del 20. Beatriz Sarlo analiza dos orientaciones en el surgimiento de esta tendencia: en primer lugar, se desarrolla una narrativa que describe las contradicciones sociales de la pequeña burguesía pobre de las ciudades, donde se evidencia la influencia de escritores como Gógol y Chéjov. En este grupo se encuentran los *Cuentos de la oficina* (1925) de Roberto Mariani, cuya narrativa “tiene algo del grotesco y cultiva una suerte de ironía compasiva pero desencantada”<sup>91</sup>. En segundo lugar, la denuncia social se presenta marcada por el ‘tremendismo’. Como señala Sarlo, “La ideología literaria de Stanchina, de Enrique González Tuñón, de Olivari viene de una lectura de Dostoievski que acentúa el demonismo y la excepcionalidad al tiempo que repudia la bajeza vulgar de la vida cotidiana”<sup>92</sup>. En este último grupo se inscribe la narrativa de Roberto

---

<sup>89</sup> *El grillo de papel* (1960) 2,3, p. 12.

<sup>90</sup> En ellas se divulgan textos poéticos y narrativos motivados en la infancia y en el ámbito laboral de las oficinas. Cf. Ana Teresa Weyland: “El regreso” [*El grillo de papel* (1959) 1,1, p. 9]; Oscar Alberto Castelo: “Oficina” [*El grillo de papel* (1959) 1,1, p. 19]; Julio César Silvain: “Esto es lo tremendo” [*El grillo de papel* (1960) 1,2, p. 11]; Nina Cortese: “Decir la luz” [*El grillo de papel* (1960) 1,2, p. 15]; Abelardo Castillo: “Conejo” [*El grillo de papel* (1960) 2,3, p. 21] y Emma de Cartosio: “Tonticaciones para grillito” [*El grillo de papel* (1960) 2,4, p. 23].

<sup>91</sup> Beatriz Sarlo: “Panorama...” *op. cit.* p.32.

<sup>92</sup> *Ibid.*

Arlt, que presenta “una visión lumpen-anárquica del mundo de la pequeña burguesía”<sup>93</sup>.

En la década de los cincuenta, la temática de la oficina se destaca en la obra de Mario Benedetti. Francisca NogueroI denomina esta etapa del escritor uruguayo como ‘La alienación’ en su extenso estudio introductorio a *Los espejos las sombras* publicado por la Universidad de Salamanca<sup>94</sup>. En él, NogueroI analiza cómo Benedetti describe la vida mediocre “del oficinista sin ilusiones-, preocupado por su existencia individual y absurda, que indirectamente refleja el contexto de mediocridad en el que vivía inmerso el país”<sup>95</sup>.

Benedetti cuestiona algunos aspectos del ‘microuniverso’ burocrático. De acuerdo con NogueroI, “la crítica se dirige contra la pasividad de unos seres que se resignan a su estatus y no aspiran a cambiar de vida”<sup>96</sup>. Los funcionarios asumen la mediocridad de su existencia alienada. Como señala NogueroI:

La denuncia de una realidad incómoda se logra a través de la descripción de actos rutinarios y sin sentido, que enajenan al hombre y destruyen su capacidad de esperanza. En este mundo gris, cercano a la muerte en vida, no hay colores brillantes, ni celebraciones<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*

<sup>94</sup> Francisca NogueroI: “Introducción” a Mario Benedetti: *Los espejos las sombras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

<sup>95</sup> *Ibíd.* p. 34.

<sup>96</sup> *Ibíd.* p. 36.

<sup>97</sup> *Ibíd.* p. 39.

De este modo, hemos visto cómo en *El grillo de papel* se mostraban las preocupaciones del hombre contemporáneo.

Además, debemos destacar que los concursos de cuentos organizados por la revista así como sus reseñas y comentarios permitieron la difusión de obras y autores, muchos de ellos colaboradores de la publicación posteriormente<sup>98</sup>. Por esta causa, es frecuente encontrar anuncios de revistas culturales, novedades editoriales y espectáculos teatrales entre ellos.

En el segundo número de la revista, Castillo publica una crítica de *Las armas secretas* de Julio Cortázar, donde apunta que en Argentina aún falta ‘descubrir’ a su compatriota<sup>99</sup>. Recibió a raíz de su comentario una carta de Cortázar y a partir de entonces éste participó tanto en *El grillo de papel* como en *El Escarabajo de Oro*. Con respecto a esta revista, el autor relata una anécdota ocurrida con Ernesto Sábato:

Con Sábato me pasaron muchas cosas raras, pero la más rara fue, quizá, la hora y las circunstancias en que lo conocí. Fue en una función que hacía *El grillo de papel* en el cine *Dilecto* a las diez de la mañana. De pronto se acercó un señor (...) y me preguntó: ‘¿Usted es Castillo, el de *El grillo de papel*?’ Le dije que sí. ‘Leí su cuento, me pareció muy espantoso’, y agregó que después iba a hacerme algunas observaciones (...). Ese mismo día descubrí que el

---

<sup>98</sup> Un jurado integrado por Adelaida Gigli, Susana Tasca, Dalmiro Sáenz, Martín Campos y el consejo directivo de *El grillo de papel* adjudicó el Primer premio del Concurso inicial a Humberto Constantini. Los textos galardonados fueron publicados en la revista.

<sup>99</sup> Abelardo Castillo: “Las armas secretas, cuentos de Julio Cortázar” en *El grillo de papel* (1960) 1,2, pp.19-20.

adjetivo 'espantoso', en Sábado, no comporta necesariamente una crítica'<sup>100</sup>.

En octubre de 1960 entra a trabajar en la redacción de la revista la escritora Liliana Heker<sup>101</sup>. Este hecho se constata en la sexta edición, cuando se presentan los nuevos integrantes en el Consejo Directivo y se incluye una frase que describe la persecución ideológica circundante: "Situación, una revista tendenciosa". Por esta razón, se comprende a los redactores cuando ratifican en un editorial: "hemos nacido hombres: este solo hecho nos confunde, sin alternativa, con toda la sociedad. Pero hay más: hemos nacido en este siglo y bajo ciertas condiciones históricas, y hemos elegido permanecer, o, lo que es lo mismo, echarnos al hombro la existencia"<sup>102</sup>.

En ese mismo año, por decreto oficial del Poder Ejecutivo, se prohíbe la publicación. Por esta razón Castillo funda *El Escarabajo de Oro*, cuyo primer número aparece el 28 de abril de 1961<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* pp.212-213.

<sup>101</sup> La escritora compartió con Castillo la dirección de las revistas *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*. En la década del sesenta nació una amistad que se conserva en la actualidad. Esto se evidencia en el reportaje público conducido por Liliana Heker en el encuentro de escritores realizado en Buenos Aires en 2002. En la reseña publicada al respecto se señala:

El clima de confianza que se instaló entre ellos se trasladó rápidamente al público —profesionales de clase media, algunos de ellos alumnos de talleres literarios— que no se perdió palabra de ninguno de los dos. Entonces el público, unas cien personas, se animó también a hacer preguntas luego de que Castillo repasara su vida, su iniciación como escritor, sus preocupaciones sociales y obsesiones personales [Véase "Diálogo entre escritores" en <http://www.clarin.com>. (12/09/02)].

<sup>102</sup> "Editorial" en *El grillo de papel* (1960) 2,6, p.2.

<sup>103</sup> *El Escarabajo de Oro* continúa el camino iniciado por *El grillo de papel*; por ello, mantiene la numeración de su antecesora y una organización semejante. En el caso de "Grillerías", la sección presenta similitudes en el contenido; únicamente modifica el epígrafe en los últimos números. Ahora se incluye la frase de James Joyce: "Ya que no podemos cambiar el país, cambiemos de

La revista se destacó entre otras publicaciones de la época por su extensa vida, la actualidad de los temas que trató y su apertura ideológica<sup>104</sup>. La necesidad de reconocimiento de estos aspectos motivó la siguiente reflexión:

Una revista es, no como lo pretendió *Cuadernos de Cultura*, un 'programa': una cosidad estática y durísima, sino un organismo que se va configurando, modificando dialécticamente y naciéndose a cada muerte, a través de su historia; y que se juzga como totalidad: a lo largo y a lo hondo. Por obra total, cuando acaba, y por praxis mientras vive. Y la praxis de un grupo de escritores es, también, la literatura<sup>105</sup>.

*El Escarabajo de Oro* publicó treinta y siete números entre mayo-junio de 1961 y mayo-junio de 1974<sup>106</sup>. Dirigida inicialmente por Castillo y Arnoldo Liberman, finalmente quedó a cargo de Castillo. La publicación se presentaba con una cita de Nietzsche a manera de epígrafe: "Di tu palabra y rómpete" y el título

---

conversación". De esta manera, los redactores critican el contexto; la ironía alude a su intención manifiesta de tomar posición activa frente a los hechos de la realidad [Véase "Grillerías" en *El Escarabajo de Oro* (1967) VIII,34, p. 16].

<sup>104</sup> En relación con estos aspectos, las novedades cinematográficas y teatrales ocupan lugar importante. No detallaremos cada una de ellas, pero sí destacamos: "Tuteándonos con Nuevo Teatro" [*El Escarabajo de Oro* (1962) 3, 15, pp. 29 y 42]; "En torno a una estética del cine" [*El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 18/19, pp. 5, 8 y 28]; "Un examen con Vasco Pratolini" [*El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 20, pp. 6-7 y 24]; "Interrogatorio al Teatro Argentino" [*Ibid.* pp.12,13 y 24] y "Michelangelo Antonioni: Mi concepción del cine" [*El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 21, pp. 5,6 y 11] entre otros.

<sup>105</sup> Abelardo Castillo: "Editorial" en *El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 21, p. 3.

<sup>106</sup> En 1963, Castillo anuncia la publicación de *Tiempo Americano*, revista que sería heredera de las anteriores. Sin embargo, el proyecto no prospera. Así comentaba sus ambiciones:

Estará dirigida, esencialmente, a reflejar la múltiple realidad continental mediante la obra creadora de sus artistas; a través de ensayos de interpretación y polémica; con testimonios, y ancha risa cuando haga falta. Trataremos así de contribuir a la indagación de los rasgos peculiares del arte, la literatura y la historia de nuestros países; sin olvidar a Europa, pero replanteando sus problemas filosóficos e ideológicos en la búsqueda viva de una solución latinoamericana [Abelardo Castillo: "Editorial" en *El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 21, p. 4].

es un homenaje a Edgar Allan Poe. Las palabras de Nietzsche confirman la intención de compromiso de los responsables de la publicación y la radicalización de sus planteamientos. Por ello, la frase se transforma en lema de combate que incentiva la expresión de su rebeldía.

Se trataba de una 'revista sospechosa' por ser una publicación de izquierdas<sup>107</sup>. De ahí la relación que establece con *Contorno*, uno de los pilares de la política cultural de la nueva izquierda argentina<sup>108</sup>.

Los realizadores de *Contorno* expresaron el espíritu de rebeldía de los jóvenes de la generación del 45 buscando la revisión crítica de la tradición, actitud por la que recibieron la calificación de 'parricidas'. Emir Rodríguez Monegal había caracterizado esta postura en su estudio de 1956:

Ese análisis, esa demolición, presuponen algo más que el mero ejercicio de la crítica literaria. Y en realidad, quienes la practican suelen ser más creadores que críticos, estar más interesados por disciplinas como la sociología o la filosofía que por la estilística o la historia literaria. Son críticos, pero críticos alimentados en la especulación que ha producido en Francia el existencialismo y en Alemania tantas escuelas. Son críticos pero, ante todo y sobre todo, críticos de la realidad, del contorno, como les gusta decir<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> La revista incluía la nómina de los responsables y colaboradores en los datos de edición. Además, se reproducía una escena filmica de Charles Chaplin en la que los personajes intentan huir pero son sorprendidos por un vigilante. Los integrantes de *El Escarabajo de Oro* responden a la censura del entorno con esta fotografía y con los apelativos de 'revista prohibida' o 'revista sospechosa' añadidos a la información editorial según las circunstancias.

<sup>108</sup> Horacio Tarcus: "El corpus marxista" en *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 484.

<sup>109</sup> Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 83.

Los 'contornistas' asumieron la teoría del *compromiso* que postulaban los escritos de Sartre. Para ellos, la literatura debía constituirse en arma de acción política. De acuerdo con Rodríguez Monegal: "Entre 1945 y 1955, estos jóvenes harán pesar cada vez más su opinión, proyectarán más lejos su palabra, hasta hacerse oír de los mismos a quienes comentan o atacan, hasta sacudir la modorra de semidioses o mandarines en que parecían refugiados los mayores"<sup>110</sup>.

La experiencia de *Contorno* continuará por diversos cauces en los años siguientes y, como señala Susana Cella: "Instauró no sólo una mirada distinta sobre la literatura argentina, sino que produce una estructuración diferente cuya huella perdura hasta la actualidad"<sup>111</sup>.

Si bien encontramos elementos de contacto a nivel ideológico entre *Contorno* y *El Escarabajo de Oro*, éstos se terminan en ese punto. Algunos aspectos característicos de la antecesora no se evidenciaban en la revista de Castillo, donde el autor describe su posición insistentemente. En algunos artículos se expone sobre cuestiones como la militancia en un partido político, la desorientación ideológica de la juventud argentina y la noción de *literatura comprometida*. Resulta interesante el "Reportaje a nosotros mismos" publicado en el tercer aniversario de la revista. En este texto Castillo expone, nuevamente, los lineamientos de una poética compartida con sus colaboradores:

Primero: hay, en efecto, escritores más grandes que otros, más profundos; pero hay los que, además, se arriesgan; asumen con

<sup>110</sup> Emir Rodríguez Monegal: *Narradores de esta América (II)*, Venezuela, Alfadil, 1993, p. 311.

<sup>111</sup> Susana Cella: "La irrupción... *op. cit.* p. 42.



lucidez su rebeldía. Se comprometen. Segundo: mientras hablemos de ficción, sin embargo, lo que un autor se propone importa menos que el resultado, que la obra como hecho literario. De ahí la paradoja de que escritores vitalmente comprometidos sean, en sus obras de creación, menos revolucionarios que otros, que no asumen explícitamente actitud alguna, o cuando la asumen (Balzac) son reaccionarios. Tercero. El verdadero compromiso se manifiesta, inequívocamente, no tanto en el plano creador, sino en ciertas tomas de posición –más inmediatas, más circunstanciales-, donde, reclamado por un hecho que exige respuesta, el escritor debe definirse sin vuelta de hoja: en un editorial, en la firma de un manifiesto, en un ensayo. Entonces, sí: o se compromete, o se complica<sup>112</sup>.

El autor comenta que el reportaje pertenece a un trabajo más amplio, “El Mito de Prometeo o el Hombre Revolucionario”, como clara alusión al Sísifo de Camus en *L’Homme révolté* (1951). De esta forma, Castillo vincula su postura con el símbolo de la insumisión, de la autoafirmación del individuo ante un poder despótico y tiránico expresado en el espíritu rebelde de Prometeo<sup>113</sup>.

En cuanto a Castillo, la insistencia en la actitud de libertad, insurrección y entusiasmo del ‘hombre prometeico’ se reconoce en el editorial de 1963:

O golpeamos la mesa. O nos ponemos a lloriquear dándole puntapiés a las Pirámides. O, de lo contrario, elegimos que sí, que es cierto: que somos irremplazables. Especie única. Y recuperamos,

---

<sup>112</sup> Abelardo Castillo: “Reportaje a nosotros mismos” en *El Escarabajo de Oro* (1962) 3,15, pp.3-4 y 22.

<sup>113</sup> Recordemos que el mito de Prometeo nos ha llegado del mundo griego clásico en las versiones literarias de Hesíodo, Esquilo y Platón. Desde estos textos fundadores hasta nuestros días, muchas han sido las reelaboraciones del mito, entre las que destacamos las versiones de Goethe, Nietzsche, Gide y Kafka, entre otros [Vid. Carlos García Gual: *Prometeo, mito y tragedia*, Madrid: Hiperión, 1995].

para nosotros, y cada uno de nosotros, la locura de Prometeo. Porque sí, porque tenemos derecho y porque, justamente, de reinventar lo prometeico se trata. Un derecho, porque el solo suceso de vivir implica una elección que, en primera instancia, basta para legitimarla<sup>114</sup>.

Con respecto al mito de Prometeo, que ha permanecido perenne hasta nuestros días, Karl Reinhardt ha puntualizado:

¿De qué no ha sido símbolo Prometeo? Símbolo del genio creador, de la insurrección contra las normas de la naturaleza, del titanismo exaltado de los artistas, del entusiasmo del genio creador que asciende al salto de los cielos, de la ampliación del yo a las dimensiones del universo, de la elevación del homo poeta al rango de dios creador... Y además, símbolo de lo humano y de la cultura humana, símbolo de la libertad y la 'filantropía' que desafía y combate todas las opresiones políticas y religiosas -tal es el Prometeo de Shelley, heredero de Rousseau y mártir de un ateísmo ilustrado y optimista. Y aún más, símbolo de la afirmación del yo contra Dios y el mundo, símbolo de un sí absoluto a la vida, símbolo de una superación de un yo heroicamente despojado de los dioses en el seno de la decadencia del mundo y de lo divino, del pesimismo y del nihilismo -tal es el Prometeo bajo cuyo signo colocará Nietzsche su primer gran libro, antes de dar vida a su estatua de Titán en las imágenes de sus himnos más tardíos, donde el drama del dios prisionero, torturado, sometido a interrogatorio, que reta y maldice a un dios sanguinario, espía, verdugo y salvador

<sup>114</sup> Abelardo Castillo: "Cuatro testimonios para un editorial" en *El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 18-19, p. 27.



a la vez, se reflejará en la 'multiplicidad apelativa' del yo bajo la fórmula de un *circulus vitiosus deus*<sup>115</sup>

Los responsables de *El escarabajo de Oro* reconocen estas características de la figura mítica en la personalidad de Charles Chaplin, cuya creación sintetiza la búsqueda dolorosa de la libertad. Chaplin, con su espíritu rebelde y convencido de sus principios, intenta la comprensión del ser humano de su tiempo. Esto se evidencia en el homenaje de Julio Huasi tras la muerte de 'Charlot':

#### Increíble de Prometeo

Prometeo se ha puesto las alas  
 acometió los infinitos numerosos  
 y tomó los cielos por asalto  
 con gran júbilo del viejo carlos y  
 su adorada descendencia que sigue  
 su vuelo con los ojos ebrios  
 puede llevarse el corazón a la odisea  
 total deja su ombligo rosado  
 en la dulce piel del planeta

él mira faunoso las muchachas del siglo  
 tiene una amada en cada universo  
 por no desairar la antigua y verde  
 canción de los marinos  
 prometeo ha despeñado la roca  
 prometeo funde sus cadenas y  
 forja con ellas hélices de zafiro  
 al mito lo tomó por los cuernos desdeñosos  
 y lo tornó una radiante bayoneta  
 que reluce en sus pupilas color del espacio  
 él oye las trompetas vagibundas  
 del niño inconmensurable que nace  
 y moja carminal la tierra madre  
 por vez primera

sus hombros asoman entre chimeneas calcinadas  
 cual lunas rubías de carne creciente  
 y una nube de lujuriosas vagiotas lo festeja  
 tiene tiznadas las siderales mejillas

<sup>115</sup> Karl Reinhardt en Carlos García Gual: *Prometeo ... op. cit.* pp. 191-192.

no huele precisamente a orquídeas frágiles  
 oh! prometeo tiene las uñas sucias  
 lleva en los bolsillos trozos de diáfanos motores  
 sus pies recuerdan los densos mercados  
 no se asemeja su rostro a las élficas esculturas  
 de noche lo han visto en las fogatas golondrinas  
 y bajo las estrellas en los tejados heroicos  
 las trompetas celebrantes lo ruborizan  
 los laureles los cuelga en las ventanas de las vírgenes  
 o los echa a las fragantes ollas del pescado  
 cuando cena con el pueblo

prometeo pícaro y amoroso prometeo  
 se bebe los vinos del odre humanero  
 en los vasos del alba antes  
 de zarpar vertiginoso y legendario  
 mira las mórbidas caderas de la niebla  
 que cubren aún los continentes trágicos  
 y le escupe entre los dientes como  
 el pillastre más desenfadado como  
 si dijera mañana mismo  
 ajustaremos las cuentas  
 la máquina retumbante lo aguarda  
 él sueña con la princesa de las claraboyas  
 luego se pone los húmedos  
 pantalones de la libertad

¡eh, prometeo  
 esperáme!  
 mojo la imagen en la copa increíble  
 termino este poema  
 hago la revolución  
 y me voy contigo  
 volaremos como tiernos camaradas  
 en una cabina de claveles asombrosos  
 ¿hay muchachas allá  
 en los zodíacos lilas?  
 el violín me lo llevo.<sup>116</sup>

En *El Escarabajo de Oro* se discutían producciones culturales y se tomaba posición acerca de los acontecimientos sociales y políticos del momento<sup>117</sup>. Como revela Silvia Sigal:

<sup>116</sup> Julio Huasi: "Increíble de Prometeo" en *El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 16, p. 21.

Una de las razones principales que explica el itinerario de no pocas de las publicaciones durante esos años y los comienzos de los '60 fue la disidencia o el alzamiento explícito contra la ortodoxia comunista, que iban desde la reivindicación de la óptica sartreana hasta las posiciones frente a la URSS (...). Más que los libros, estas revistas delimitan un ámbito de disputas ceñido a la coyuntura, permitiendo así un examen detallado del período que nos interesa”<sup>118</sup>.

En relación con este aspecto, es posible rastrear en la revista de Castillo las polémicas sobre el comunismo argentino y su vinculación con los intelectuales. Para Carlos Magnone, “*El Escarabajo de Oro* aparece como el espacio de unificación de la izquierda cultural respetuosa de la trayectoria del PC, de su afán militante pero alejada al mismo y dilemático tiempo de la rigidez orgánica y del ‘burocratismo’ de las discusiones teóricas”<sup>119</sup>.

Asimismo, en los años sesenta el desarrollo creciente de nuevas áreas del conocimiento -sociología, lingüística, semiología, estética, teoría de la comunicación y especialmente psicoanálisis- motivó su discusión en las publicaciones culturales. En este sentido, *El Escarabajo de Oro* divulgó en “Psicoanálisis ¿Opio, terapéutica o idiotez?” una encuesta efectuada en la Universidad de México. En el artículo se resumen testimonios verídicos de

---

<sup>117</sup> Para ello, se utilizan diferentes modos de representación como la historieta. Mediante la narración en dibujos se desarrollan temas polémicos. En relación con esto, podemos destacar “La última flor”, de James Thurber. En este texto se critican las consecuencias de la segunda guerra mundial y se alude a los conflictos bélicos contemporáneos [James Thurber: “La última flor” en *El Escarabajo de Oro* (1962) 3, 15, pp. 7-13].

<sup>118</sup> Silvia Sigal: *Intelectuales y poder... op. cit.* pp. 129-130.

<sup>119</sup> Carlos Magnone: “Revolución Cubana... *op. cit.* p. 197.

pacientes tratados según técnicas psicoanalíticas<sup>120</sup>. También se incluyen en la revista reflexiones teóricas relativas a la naturaleza del arte como “Polémica sobre estética marxista”, de Roger Garaudy<sup>121</sup>.

En el terreno literario, la revista mostró una amplitud de miras que le permitía incluir en sus páginas a escritores como Thomas Mann<sup>122</sup>, Samuel Beckett<sup>123</sup>, Jean Genet<sup>124</sup>, Dylan Thomas<sup>125</sup> o los poetas de la Generación Beat<sup>126</sup>. Con respecto al ámbito nacional, participaron en ella autores tan disímiles entre sí como Macedonio Fernández<sup>127</sup> y Ernesto Sábato<sup>128</sup>. Esta diversidad de planteamientos facilitó a numerosos jóvenes la publicación de sus primeras obras en sus páginas. En ella se organizaron concursos literarios -iniciados en *El grillo de papel-*, de los que surgieron figuras destacadas de la literatura argentina contemporánea como Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher o Miguel Briante<sup>129</sup>.

<sup>120</sup> “Psicoanálisis ¿Opio, terapéutica o idiotez?” en *El Escarabajo de Oro* (1965) VI, 26/27, pp.3-5 y 28.

<sup>121</sup> Roger Garaudy: “Polémica sobre estética marxista” *Ibid.* pp. 10-11 y 20.

<sup>122</sup> Thomas Mann: “Textos inéditos” en *El Escarabajo de Oro* (1965) VI, 29, pp.14-15.

<sup>123</sup> Samuel Beckett: “Beckett inédito, 4 poemas” *Ibid.* p. 19.

<sup>124</sup> Jean Genet: “¿Santo, rebelde o criminal?” en *El Escarabajo de Oro* (1967) VIII, 35, pp. 7-9 y contratapa.

<sup>125</sup> Dylan Thomas: “Poema en octubre” en *El Escarabajo de Oro* (1965) VI, 26/27, pp.8-9.

<sup>126</sup> “Beat” en *El Escarabajo de Oro* (1967) VIII, 34, pp.8-9.

<sup>127</sup> Macedonio Fernández: “Un cuento y una cosa” en *El Escarabajo de Oro* (1965) VI, 26/27, p. 27.

<sup>128</sup> Ernesto Sábato: “América Latina, Marx, la Iglesia y Ernesto Sábato” en *El Escarabajo de Oro* (1967) VIII, 35, pp. 5-6 y 14.

<sup>129</sup> Estos escritores fueron galardonados con la primera distinción en el II Concurso de cuentos. El jurado integrado por Beatriz Guido, Augusto Roa Bastos, Dalmiro Sáenz y Humberto Constantini adjudicó los premios el 6 de noviembre de 1962 [*El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 16, p. 26].

Pero no sólo participaron en esta revista autores noveles: también colaboraron otros ya conocidos por el público y la crítica de entonces. Es el caso de Carlos Fuentes<sup>130</sup>, Miguel Ángel Asturias<sup>131</sup>, Nicanor Parra<sup>132</sup>, Augusto Roa Bastos<sup>133</sup>, Nicolás Guillén<sup>134</sup>, Félix Grande<sup>135</sup> y Juan Goytisolo<sup>136</sup>, entre otros.

En 1977, Castillo continúa con la publicación de revistas. En esta oportunidad funda *El Ornitorrinco* ayudado por Liliana Heker y Sylvia Iparraguirre.

*El Ornitorrinco* es considerada la primera y más importante revista literaria de la resistencia cultural durante los años de la dictadura militar en Argentina. Como señala Jorge Warley, “La visión del compromiso intelectual de clara filiación sartreana llevó a la gente de *El Ornitorrinco* a combinar discutibles debates entre los exiliados y los que se quedaron, con la publicación de solicitadas de las Madres de Plaza de Mayo cuando ninguna revista cultural se hubiera atrevido a hacerlo”<sup>137</sup>. El comentario alude además a la polémica sobre exilio y

---

<sup>130</sup> Carlos Fuentes: “Chac Mool” en *El Escarabajo de Oro* (1967) VIII, 35, p.1-24.

<sup>131</sup> Miguel Ángel Asturias: “Extraña manera de curar” en *El Escarabajo de Oro* (1973-74) 47, pp. 8-25.

<sup>132</sup> Nicanor Parra: “Padre Nuestro” *Ibid.* p. 2.

<sup>133</sup> Augusto Roa Bastos: “Imagen y perspectiva de la literatura latinoamericana” en *El Escarabajo de Oro* (1966) 31/32, pp. 3-20.

<sup>134</sup> Nicolás Guillén: “El gran zoo” y “Al pie del son” en *El Escarabajo de Oro* (1967) VIII, 34, pp. 4-5.

<sup>135</sup> Félix Grande: “Poema” *Ibid.* p. 23.

<sup>136</sup> Juan Goytisolo: “Recetas españolas” en *El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 16, p. 23.

<sup>137</sup> Jorge Warley: “Las revistas culturales de dos décadas” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517.519, p. 203. En Argentina, ‘solicitada’ es un tecnicismo lingüístico del periodismo que designa un formato textual publicado en diarios y revistas para manifestar con énfasis una postura

literatura sostenida entre Liliana Heker y Julio Cortázar, publicada en la revista entre enero-febrero de 1980 y octubre-noviembre de 1981.

Nos interesa destacar que Castillo continúa con la idea de “crear valores” a pesar de que en esta época -a la que llamó “los negros años ‘70” o “La década vacía”- no pudo publicar nada. Por ejemplo, en el Prólogo de *Las palabras y los días* puntualiza:

En plena época de posmodernidad supongo que mencionar a Unamuno, a Sartre, insistir con Poe o Kierkegaard es quizás empecinarse en hablar para casi nadie, ante una especie de teatro vacío. Qué se le va a hacer. Ya tengo edad suficiente como para desconfiar de otras eternidades, si me son ajenas. He visto el objetivismo, el esoterismo a la Pauwels y Bergier, los tachos del Instituto Di Tella, el estructuralismo, el pop, el fin de las ideologías, la obra abierta. He sobrevivido a los fórceps, a la masacre de Ezeiza y a cuatro insurrecciones militares. Ya puedo sentarme en el umbral de mi casa, como quería Marechal, a ver pasar el cadáver de la última Estética<sup>138</sup>.

Si la militancia era manifiesta en los sesenta, en las décadas siguientes la necesidad de denunciar se acentúa. El autor comenta las consecuencias de la dictadura en el ámbito cultural: “No ya por razones de cansancio o de cambio de estética o de revisión de los viejos valores de la generación anterior, sino por

---

o una idea. Warley hace referencia a dos solicitadas publicadas en *El Ornitorrinco*, en las que se demandaba al gobierno militar una lista con los nombres y el paradero de los desaparecidos. Estos textos fueron firmados, entre otros, por Borges y Bioy Casares.

<sup>138</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op. cit.* p. 11.



presión del poder estatal y de la violencia estatal desaparece todo lo que se puede sentir como espiritual de una cultura”<sup>139</sup>.

Por ello, en él persiste la idea del compromiso. En este momento emplea ciertas metáforas para aludir a la realidad y evitar la censura frente al lenguaje directo y abierto que utilizaba en *El Escarabajo de Oro*. En la nueva revista imperó un espíritu de grupo que llevará a Roberto Anglade a llamarlos “cofrades”:

Fueron en realidad encuentros de cofrades en las catacumbas. Ahí sí, podíamos hablar, discutir, pensar y escribir. Hasta de literatura hablábamos. La revista se llamaba *El Ornitorrinco* (...). Allí encontramos un recurso contra el silencio interno, y que no muriera en nosotros aquella vocación por escribir algo que valiera la pena<sup>140</sup>.

Los artículos de *El Ornitorrinco* fomentaron la resistencia al poder en el más amplio sentido del término. Castillo recuerda que “si publicarlos entrañaba algún riesgo, era un riesgo compartido por todos, y ni siquiera estoy seguro de que quisiéramos darnos cuenta”<sup>141</sup>. La adhesión a un concepto de literatura y vida se puede reconocer en el escritor de estos años, que ponía de manifiesto “su perspectiva apasionada y casi sacerdotal sobre la vida del artista”<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Abelardo Castillo: “Hay que fundar...” *loc.cit.* p. 15.

<sup>140</sup> Roberto Anglade: “Tiempo de no morir” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517.519, p. 476.

<sup>141</sup> Abelardo Castillo: “La década vacía” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517.519, p. 605.

<sup>142</sup> Edgardo González Amer: “Sobre bolsas de escombros” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517.519, p. 505.

### I.2.1.3. El oficio de escritor

Los escritores que surgieron en la década del sesenta realizaron una síntesis especial de literatura. En ellos se puede reconocer, además de la influencia de Jean Paul Sartre y de Simone de Beauvoir, la ejercida por los escritores estadounidenses con sus ideas sobre el *escritor profesional* y la *eficacia técnica*: “La figura de escritor que podían representar William Faulkner y -de manera más declarada por los propios escritores- Ernest Hemingway les permitía sostener la concepción del escritor eficaz en el sentido que dominaba una serie de técnicas de escritura que le permitían lograr determinados efectos sobre el público”<sup>143</sup>. Si bien Castillo comparte algunos rasgos de época, no es un escritor “profesional” de acuerdo con la cita anterior. Como él mismo señala:

La palabra “profesional” no existe en literatura. Más bien diría que es un adjetivo sospechoso. Un escritor profesional es un artesano aplicado, que puede escribir casi sobre cualquier cosa (...). El escritor, el poeta, es cualquier cosa menos un profesional; salvo que le demos a la palabra *profesión* su antiguo valor etimológico, el de profesar, como cuando decimos que se profesa una idea, una religión, ciertas convicciones. Únicamente en ese sentido, el escritor es un profesional: pero entonces no escribe artesanalmente, escribe lo que debe o lo que puede<sup>144</sup>.

Si entendemos el concepto desde la idea de profesar, él sin duda lo hace. Para Castillo, hacer libros es lograr vida. Pule el lenguaje hasta el cansancio. Su estilo cuidado demuestra profesionalidad y oficio, pero además sugiere el

<sup>143</sup> Sergio Olguín- Claudio Zeiger: “La narrativa...” *op. cit.* p. 367.

<sup>144</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor...* *op.cit.* p. 63.

concepto de escritura como acto "ético". Para él, "corregir encarnizadamente un texto no es una tarea retórica o estilística, es un trabajo espiritual"<sup>145</sup>. Este rasgo se descubre en la siguiente anécdota citada por María Esther Gilio<sup>146</sup>:

Gilio-Hace muchos años yo lo entrevisté y usted me regaló su libro de cuentos *El cruce del Aqueronte*. Cuando empecé a leerlo me enfrenté a cantidad de pequeñas correcciones. Algunas ínfimas. Pequeñas tachaduras que hacían desaparecer palabras y terminaciones en mente. Flechitas muy prolijas que conducían de palabras tachadas a sinónimos.

Castillo-Sí, es verdad. Yo nunca siento que lo hecho está terminado. Y no creo que la corrección pertenezca a la retórica. A lo que trivialmente llamamos literatura. Paul Valéry tocó este tema de la corrección. El decía que se trataba de algo que uno hacía en uno mismo, llevado por la pasión de acercarse a un modelo ideal al que nunca se llegará. Esto pertenece menos a la literatura que a una zona metafísico-poética. "Es un acto ético, más que estético", decía Valéry. En definitiva, se trata de aproximar ese original todavía indeciso, que está entre el ser y el no ser, al modelo ideal que uno tiene en la cabeza mucho antes de sentarse a escribir<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>146</sup> María Esther Gilio: "Haciendo el amor con la literatura" en *Brecha* (1996) p. 2.

<sup>147</sup> Castillo se refiere a las reflexiones de Valéry en torno a la obra de Poe. El escritor francés puntualiza:

El poeta se consagra y se consume en la definición y en la construcción de un lenguaje dentro del lenguaje. Su labor, que es larga, difícil, delicada, que exige las más variadas cualidades del ingenio, que no termina nunca porque nunca acaba de ser posible, está encaminada a construir el discurso de un ser más puro, más poderoso, más profundo en sus pensamientos, más intenso en su vida, más elegante y más feliz en su expresión que cualquier persona real. Esta expresión extraordinaria se da a conocer y se hace reconocer por el ritmo y las armonías que la sostienen y que deben estar tan íntimamente, incluso tan misteriosamente, trabadas en su generación, que el sonido y el sentido no pueden ya separarse y se respondan indefinidamente en la memoria [Paul Valéry: *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995, p.183].

Los críticos mencionan con frecuencia a Horacio Quiroga y a Roberto Arlt al reseñar los intentos de profesionalización de los escritores argentinos. De forma paródica, Castillo publica en *Ser escritor* un “Decálogo” de ocho o nueve fórmulas en el que desarrolla su teoría del cuento a la manera de Poe, Maupassant o del mismo Quiroga, ridiculizando la idea de que, siguiendo ciertas líneas y preceptos, se puede llegar a la buena literatura. Por ejemplo, con respecto al uso de algunas palabras aconseja: “Si tiene tendencia a escribir cristal, en vez de vidrio; rostro, en vez de cara; ascender, en vez de subir; o utiliza expresiones como ¡bingo!, pantaletas, carrusel, dése una vueltita por el mundo real”<sup>148</sup>. En lo referente a la literatura de otros autores, sugiere: “Si un cuento ajeno le gusta mucho, escríbalo otra vez usted mismo: existen ejemplos ilustres”<sup>149</sup>. De igual modo, despliega otras recomendaciones sobre la escritura en “Mínimas”, última parte de la obra. En ella advierte acerca de la escritura: “No es lo mismo ambigüedad que confusión. Una historia debe tener siempre un único final. Si quisiste sugerir dos o más desenlaces, esos desenlaces son *un único* final: se llama ambigüedad. Si nadie entiende ni medio se llama confusión”<sup>150</sup>. Asimismo, da algunos sabrosos consejos: “No describas sino lo esencial. La posición de un pie, en casi todos los casos, es más importante que el color de los zapatos”<sup>151</sup>; “No confundas imaginar con combinar. La imaginación es una locura lúcida. La combinación sirve para elegir corbatas”<sup>152</sup>, o “No creas en las máximas de los

---

<sup>148</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p. 5.

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 205.

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 205.

<sup>152</sup> *Ibid.* p. 205.

escritores. Tampoco en éstas. Lo que cautiva de una máxima es su brevedad; es decir, lo único que no tiene nada que ver con la verdad de una idea”<sup>153</sup>.

### I.3. Castillo y sus precursores en el Río de la Plata

Una de las facetas más interesantes de Abelardo Castillo es la relación particular que establece con los textos. Sus obras son para los lectores y él mismo se confiesa un incansable devorador de libros. Así, comparte la lección de Borges cuando afirma: “Creo que lo que he leído es mucho más importante que lo que he escrito”<sup>154</sup>. Castillo tiene predilección, como hemos visto, por ciertos escritores que lo acompañan desde la infancia y que cada cierto tiempo relee. Por ello, ratifica:

La literatura siguen siendo los libros de Tolstoi, de Proust, de Lowry, de Kafka, de Rulfo, de Beckett, de Faulkner (...). Cuando pienso en la literatura argentina pienso en Sarmiento, en José Hernández, en Benito Lynch, en Marechal, en Borges, en Arlt, en Sábato, en Bioy, en Cortázar, incluso en unos cuantos contemporáneos de mi edad, no en mí<sup>155</sup>.

Su narrativa asimila con destreza y originalidad las huellas de sus lecturas en continuos ejercicios de transtextualidad. Recurre con frecuencia a la alusión de títulos, personajes y acciones de otros escritores. Subvierte o parodia historias

---

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 208.

<sup>154</sup> Jorge Luis Borges: *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 119.

<sup>155</sup> Abelardo Castillo: *El oficio de mentir*, Buenos Aires, Emecé, 1998, p.30.

anteriores. En ocasiones evoca, continúa o distorsiona sus *leitmotiv* en un interesante diálogo intertextual. Miguel Herráez recalca este hecho:

Los cuentos de Castillo son sencillamente artefactos perfectos. Su concepción del relato breve, cuyos inmediatos Arlt, Borges, Cortázar o Quiroga marcan una huella de inevitable referencia (no me refiero a influjos directos, sino a una asimilación de resultantes madurados) le lleva a una construcción del discurso anclado en la cotidianeidad (...) pero de dimensiones en extremo atractivas<sup>156</sup>.

En contra de la concepción 'parricida' que hemos mencionado, la generación de Castillo se siente parte de "un *continuum*" que no puede negar, pero sí criticar y revisar<sup>157</sup>. Así, en 1993, en el posfacio de *Las panteras y el templo*, el autor agrega al original de 1976 una nota en la que aclara no ser parte del grupo parricida: "yo no tengo edad para sumarme a estos parricidios, que, por otra parte, nunca afectaron la buena salud de ningún padre"<sup>158</sup>. No sólo por edad rechaza su pertenencia a ese grupo pues, como se ha señalado, mantiene convicciones esencialmente semejantes desde su juventud. Por ejemplo, en el artículo "Grupos de Vanguardia o Viceversa", aparecido en *El grillo de papel* en 1960, ya defendía la idea de permanencia de ciertos nombres en el legado literario de Argentina. En este texto combativo, ácido en su crítica de la literatura nacional de la época, utiliza términos como "mediocridad", "falta de genio" o "esterilidad" para calificarla, aunque insiste en la idea de que "lo sensato es aceptar, ahora, como

<sup>156</sup> Miguel Herráez: "Cuentos Completos" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1999) 592, pp. 146-48.

<sup>157</sup> Emir Rodríguez Monegal: *El juicio... op. cit.* p. 83.

<sup>158</sup> Abelardo Castillo: *Cuentos completos, Los mundos reales*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997, p. 325. De aquí en adelante citaremos por esta edición con las siglas CC en el texto.

siempre, que ciertos creadores -los que en virtud de su importancia expresen mejor, satisfagan mejor, las exigencias de nuestro tiempo- perdurarán en la memoria de los hombres”<sup>159</sup>. Castillo se hace cargo de los modelos y actualiza temas como el de la traición o la culpa, reiterados en esta tradición literaria. En la entrevista con Gilio comenta estos rasgos:

Castillo -Es verdad que la traición es algo que recorre casi toda mi literatura. Y, yo diría, buena parte de la literatura argentina.

Gilio -A Borges el tema lo persigue.

Castillo -En Borges es permanente. En Roberto Arlt también. Recuerde *El juguete rabioso*. Y en el *Martín Fierro*, ¿qué es Cruz sino un traidor? Él traiciona a sus propios compañeros, a los que están en la partida, y se queda con Martín Fierro. Es cierto que se trata de una traición ética y que después él encontró el honor, la dignidad y la amistad. Pero esa dignidad y esa amistad parten de un acto de traición<sup>160</sup>.

Teniendo en consideración lo expuesto, nos detendremos en los escritores rioplatenses que han incidido en su particular concepción del hecho literario.

En primera instancia, debemos subrayar la figura de Horacio Quiroga, quien perfecciona los procedimientos narrativos del cuento a partir de los postulados de Poe. Como es bien sabido, el escritor uruguayo reflejó sus especulaciones teóricas acerca del cuento en el “Decálogo del perfecto cuentista” (1925), en “La retórica del cuento” (1928) y revisó las relaciones de este género con la novela en “Ante el tribunal” (1931).

<sup>159</sup> Abelardo Castillo: “Grupos de vanguardia o viceversa” en *El grillo de papel* (1960) 2, 5, pp.6-7.

<sup>160</sup> María Esther Gilio: “Haciendo el amor... *loc. cit.* pp. 1-9.

Castillo afirma refiriéndose a Quiroga: “Fue para Latinoamérica el inventor del cuento. Quiroga hizo antes que nadie, entre nosotros, lo que Poe haría en Estados Unidos: sistematizó el relato breve y lo elevó en la práctica a la categoría de género literario”<sup>161</sup>. En este texto, el autor establece su filiación con ambos escritores al nombrarlos como “El hermano Poe, el hermano Quiroga”<sup>162</sup>. Las observaciones que éstos hacen sobre las particularidades genéricas del cuento son identificables en los relatos de Castillo, como veremos en nuestro análisis. Asimismo, el autor dedica un texto a Quiroga en *Ser escritor*. En este homenaje recalca:

Si es cierto que uno de los rasgos esenciales de nuestra mejor literatura –sea argentina, uruguaya o rioplatense– es su preocupación metafísica, también es cierto que Horacio Quiroga pertenece a lo que los argentinos llamamos nuestra literatura. El ámbito puede ser Montevideo, Buenos Aires o la selva, el artefacto una locomotora o una canoa o un cinematógrafo, el personaje puede ser inglés, belga o brasileño: no hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte<sup>163</sup>.

Además, Castillo vincula al uruguayo con Roberto Arlt en lo que respecta al estilo, rasgo de su literatura al que dedica especial dedicación:

Se ha dicho de Quiroga, como se ha dicho de Roberto Arlt, que escribía con incorrección y descuido. Incluso se ha dicho que escribía mal. La cuestión podría ser zanjada contestando que si un

<sup>161</sup> Abelardo Castillo: Liminar a Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1993, p. XXXI.

<sup>162</sup> *Ibid.* p. XXX.

<sup>163</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p.42.



escritor ha dejado treinta o cuarenta cuentos, algún poema, varios artículos y acaso una pequeña novela –unas setecientas páginas, digamos- que se siguen leyendo con fervor medio siglo después de su muerte, no ha escrito tan mal. Y si a pesar de todo ha escrito mal, entonces habrá que fundar una antipoética, una estética a la medida de ciertos escritores incorrectos<sup>164</sup>.

“El ángel al revés”, publicado en *Las palabras y los días*, da cuenta de la admiración de Castillo por el autor de *El jorobadito*<sup>165</sup>. En este ensayo, reprocha el descubrimiento tardío de la literatura arltiana por parte de la crítica nacional. Aludiendo también a la recepción europea, reclama:

No sacralicemos a Arlt. Él detestaba los homenajes y a los estudiosos de la literatura. Dejemos que siga siendo lo que es: un mal ejemplo (...), una especie de mala persona, un revolucionario, un desalmado que escupía metafóricamente o no sobre las buenas gentes, un escritor que quería ser feliz y debió conformarse con ser un genio<sup>166</sup>.

Con esta última afirmación, el autor destaca su fervor por Arlt. Del mismo modo subraya este rasgo en “El Mito del Bárbaro y sus Ecos”, extenso homenaje publicado en el centenario del nacimiento del escritor<sup>167</sup>. Castillo, al igual que Arlt, describe el desgarramiento interior del hombre en el medio adverso de la ciudad<sup>168</sup>.

<sup>164</sup> Abelardo Castillo: *Liminar... op.cit.* p. XXIX.

<sup>165</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op.cit.* pp. 23-28.

<sup>166</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>167</sup> Abelardo Castillo: “El Mito del Bárbaro y sus Ecos” en *La Nación* (2000) pp. 1-2. Castillo comparte su admiración por Roberto Arlt en otros textos como “La ‘incultura’ de Roberto Arlt” y “Las brutas verdades de Arlt” [Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* pp. 36-40 y 119, respectivamente].

<sup>168</sup> Debemos aclarar que Arlt fue rescatado del silencio de la crítica ya en la generación del 55. A partir de entonces se produjo la revalorización de su literatura [Vid. Victoria Cohen Imach: *De*

En la literatura de estos autores es posible establecer puntos de contacto a partir de sus planteamientos existenciales en una sociedad decepcionada<sup>169</sup>. El autor de *El juguete rabioso*, en 1936, hizo referencia a sus propios antecedentes en el estreno de una de sus obras:

Los espantables personajes que animan el drama (...) son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Brueghel el viejo, quienes con sus farsas de la Locura y la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición por lo maravilloso que hoy, insisto nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe<sup>170</sup>.

Otro autor rioplatense, Juan Carlos Onetti, se inscribe como bastión fundamental de esta genealogía, pues su literatura ahonda en las coordenadas de soledad e incomunicación propias de las grandes urbes. El contenido

---

*utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1994, p. 175].

<sup>169</sup> El estudio de Domingo-Luis Hernández sobre la obra de Arlt realiza interesantes aportaciones respecto a este punto. El autor relaciona el pensamiento arltiano con las reflexiones filosófico-literarias de Nietzsche y Dostoievski. Así, afirma:

El escepticismo es una señal de los tiempos presentes y de aquellos tiempos prerrevolucionarios. En esa confusión del final de los tiempos, tantas veces anunciado como real por tantos y tan contrarios agoreros, vive una realidad siniestra, aquella que llevan al extremo del paroxismo los demonios de Dostoievski y los locos de Arlt (...) Entre los espíritus que pueden encontrar la *soledad*, que pueden rechazar la distracción a cualquier precio, el trabajo a cualquier precio, que se niegan a soportar el hastío, se encuentran también las voluntades de poder fundadas en el extremo de la ambición, de la destrucción por el dominio sistemático. Y entonces surge la pregunta sobre la expresión, el delirante sentido con que se nos pueden transmitir los efectos de esos humanos en esas circunstancias, con esas convicciones; de esos hombres que saltan del nihilismo y del escepticismo a la lectura, y a la escritura del caos de los tiempos [Domingo-Luis Hernández: *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*, Barcelona, Montesinos, 1995, p.176].

<sup>170</sup> Texto leído en el estreno de *El fabricante de fantasmas*, citado en Raúl, Larra: *Roberto Arlt. El torturado*, Buenos Aires, Alpe, 1956, p.45.



existencialista de sus textos es abordado mediante una renovación formal reconocida como una de las bases indiscutibles de la nueva narrativa hispanoamericana. Hugo Verani ha puntualizado con respecto a este rasgo de la literatura de Onetti: “Una circunstancia determinada, la rioplatense, sirve de pretexto para la invención de un universo literario en el cual se ilumina, con profunda visión, una problemática eterna y universal: las múltiples dificultades de la existencia”<sup>171</sup>.

Enrique Foffani detalla otros aspectos que podrían vincular la obra de Castillo con la narrativa onettiana. Su reflexión pondera la relación ficción-realidad cuando afirma:

Si por un lado el realismo es la estética fatal, en el sentido de que todos se alimentan de él, tanto quienes lo adoptan como quienes lo demuelen; por otro lado es evidente que para Castillo, en la línea de Quiroga y en la de Onetti (y entre éstos, ciertamente, por distintos motivos) el realismo puede llegar a ser, como en el primero, una alucinación “a la deriva”, o una deconstrucción, como en el segundo<sup>172</sup>.

Abelardo Castillo es considerado, asimismo, uno de “Los herederos de Borges y Cortázar”<sup>173</sup>. Michael Rössner enfatiza la relevancia de estos escritores en el canon argentino y analiza los textos de autores posteriores -entre ellos

---

<sup>171</sup> Hugo Verani: *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, p.25.

<sup>172</sup> Enrique Foffani: “Ensayo sobre *El evangelio según Van Hutten*” (s/a), p.5.

<sup>173</sup> Michael Rössner: “Los herederos de Borges y Cortázar” en Karl Kohut (Ed): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 154.

Castillo- a partir de este concepto<sup>174</sup>. Resulta interesante subrayar que el análisis de Rössner se basa en los cuentos publicados por Juan Forn en una antología especialmente destinada al público español: *Buenos Aires. Una antología de la nueva ficción argentina*. A esto se refiere cuando comenta:

Si queremos despertar en un intelectual de lengua alemana el interés por la lectura de autores argentinos jóvenes, debemos referirnos a Borges y/o Cortázar para explicarle por qué vale la pena leerlos. No siempre es una situación agradable. Me consuela el hecho de que tampoco los argentinos pueden renunciar a este método: Juan Forn sigue el mismo camino en la presentación de su antología<sup>175</sup>.

Existen numerosos estudios acerca de la influencia de ambos escritores en la literatura argentina posterior. La revisión del material ofrece interesantes reflexiones sobre la figura de Borges especialmente<sup>176</sup>. Como expone Teresita Frugoni:

La relación de Borges con escritores argentinos contemporáneos o más jóvenes transitó por diversas etapas. Hasta 1955 existió una

---

<sup>174</sup> *Ibid.* pp. 157-58.

<sup>175</sup> *Ibid.* p. 155.

<sup>176</sup> Sirvan de ejemplo los estudios de Martha Morello-Frosch: "Borges y los nuevos: ruptura y continuidad" en Rómulo Cosse (Ed.): *Jorge Luis Borges: El último laberinto*, Montevideo, Linardi y Risso, 1987, 57-79; Edna Aizenberg (Ed.): *Borges and His Successors: The borgesian Impact on Literature and the Arts*, Columbia, University of Missouri Press, 1990; Gerardo Goloboff: "¿Hay una escuela 'borgeana'?" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992) 505/507, 139-143; Daniel Balderston: "Borges: el escritor argentino y la tradición (occidental)" en *Cuadernos Americanos* (1997) 64, 4, pp. 167-178; Teresita Frugoni de Fritzsche: "Los herederos de Borges: Abelardo Castillo" en *Boletín de Humanidades*, Nueva época 1 (1998), pp. 19-36 y "Relecturas, reescrituras...Aproximaciones comparatísticas" en Daniel Altamiranda (Ed.): *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 8-27; Francisca Noguero: "Con y contra Borges" en José Luis de la Fuente (coord.): *Borges y su herencia literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, p. 63- 80; y, finalmente, Jorgelina Corbata: "Ecos de Borges en la narrativa argentina actual" en *Borges Studies on Line*, <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/jc.htm>, 14/04/01.

relación polémica, de admiración o rechazo. En 1933, a través de *Megáfono*, Enrique Anderson Imbert censuró sus 'gramatiquerías', sus libritos sin sangre y fuerza, su falta de originalidad y la ausencia de la realidad argentina. A su vez, Ramón Doll se refirió a su 'prosa anti-argentina'. En 1942, cuando *El jardín de los senderos que se bifurcan* se presentó para optar al Premio Nacional de Literatura, fue excluido de la terna, lo que dio lugar a un *Desagravio* que testimonia el número 94 de Sur<sup>177</sup>.

Aún hoy la literatura de Borges admite nuevos acercamientos tanto desde la admiración como el rechazo<sup>178</sup>. Como comenta Francisca Noguero: "En Latinoamérica resulta una pregunta comodín preguntar a los nuevos autores cuál ha sido la influencia de Borges en su literatura"<sup>179</sup>. Noguero examina de qué manera se ha recurrido a este autor en la literatura del subcontinente en los últimos veinticinco años. Con respecto a Abelardo Castillo, la autora menciona algunos relatos en los que el autor revisa y desmitifica las figuras arquetípicas del gaucho y el compadre<sup>180</sup>. En los textos se describe la cobardía y degradación de estos personajes representativos del coraje. Asimismo, se alude al tema de la muerte y la usurpación del destino ajeno, que permite la vinculación de Castillo con los relatos del precursor<sup>181</sup>.

<sup>177</sup> Teresita Frugoni de Fritzsche: "Relecturas, reescrituras..." *loc. cit.* pp.20-21.

<sup>178</sup> A este asunto alude Jorgelina Corbata en "Ecos de Borges" *loc. cit.* 14/04/01. En su estudio cita a Nicolás Rosa, quien afirma: "Escribir hoy sobre Borges significa escribir *con* Borges. El problema es saber qué parte le corresponde a cada uno" [Nicolás Rosa: "Texto-Palimpsesto: memoria y olvido textual" en Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (Eds.): *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp.169-176].

<sup>179</sup> Francisca Noguero: "Con y contra..." *loc. cit.* p. 65.

<sup>180</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>181</sup> *Ibid.* p. 64.

En cuanto a la obra de Castillo, Teresita Frugoni señala: “Como Borges, Abelardo Castillo reescribió cuentos propios y ajenos e hizo jugar en sus relatos las variantes universal y local. Como él creyó que todo –incluso lo fantástico– formaba parte de una única realidad. Igual que Borges deconstruyó ciertas formas narrativas como lo policial”<sup>182</sup>. En este sentido, los textos de Castillo dan cuenta de una tradición literaria cada vez más investigada y considerada por la crítica<sup>183</sup>. Esto ha contribuido a la lectura de sus precursores.

En lo que respecta a la herencia cortazariana, el propio Castillo ha recordado sus encuentros con Julio Cortázar en Buenos Aires. En *Las palabras y los días* apunta:

Uno tenía la impresión de que para Cortázar las palabras eran cosas, pero no en el sentido inorgánico de objetos: más bien pequeñas cosas vivas, animalitos o diminutos monstruos delicados a los que había que amaestrar cuidadosamente para hacerles cumplir la ceremonia de la sintaxis y la forma personal. Él decía haberlo aprendido de Marechal y Borges. Y es esto, este aprendizaje magisterio que se transmite de escritor a escritor, y al que ahora hay que agregar su propio magisterio, lo que le debemos y le deberán las generaciones que lo siguen<sup>184</sup>.

<sup>182</sup> Teresita Frugoni de Fritzsche: “Los herederos...” *loc. cit.* pp. 19-36.

<sup>183</sup> Un ejemplo de esto fue el 1º Encuentro de escritores Dr. Roberto Noble realizado en Buenos Aires, el 7 de julio de 1988 y en el que participaron Carlos Aparicio, Mirta Botta, Abelardo Castillo, Sergio Chefec, Luis Chitarroni, Carlos Dámaso Marínez, Aníbal Ford, Juan Forn, Elvio Gandolfo, Eduardo Grúner, Liliana Heer, Liliana Heker, Ricardo Kunis, Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez, Juan Carlos Martín, Tununa Mercado, Gloria Pampillo, Enrique Pezzoni, Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo, Ana María Shua, Alicia Steimberg, Susana Szwarc, Héctor Tizón, Hebe Uhart, Noemí Ulla y Jorge Warley. Los escritores convocados reflexionaron acerca de la narrativa argentina contemporánea sobre la base de un cuestionario previo. En él, cinco de las nueve preguntas hacían referencia a la tradición literaria argentina.

<sup>184</sup> Castillo escribió este texto al enterarse de la muerte de Julio Cortázar en marzo de 1984.

El reconocimiento de un 'panteón familiar' en la literatura de Castillo permite valorar, a su vez, la evolución del escritor. Así, ha señalado Juan Forn en la reseña a los *Cuentos Completos*:

Mientras Cortázar disimulaba a través de sus pirotecnias estilísticas que estaba escribiendo siempre el mismo puñado de cuentos, Borges, en cambio, lo hacía enfáticamente explícito (aun cuando no lo fueran). Una y otra modalidad son, en realidad, anverso y reverso de la misma cosa. Después de Borges y Cortázar, no puede *no* saberse esta lección, y estos *Cuentos Completos* permiten ver por qué Castillo es el cuentista más poderoso de los '60<sup>185</sup>.

La singularidad de este escritor está precisamente en concebir la lectura en el sentido que propone Borges: "Cuando leemos a un autor (y podemos pensar en la poesía o en la prosa: son la misma cosa) es esencial que creamos en él. O, mejor, que alcancemos esa 'voluntaria suspensión de la incredulidad' de la que hablaba Coleridge (...). Lo importante es que creamos en un personaje"<sup>186</sup>.

Nos hallamos, pues, ante un autor que despliega en sus obras los matices de su poética con tintes filosóficos, políticos y literarios, conformando un todo singular y complejo. La literatura de Castillo permite entrever al lector apasionado y al mismo tiempo mostrar al hombre que sufre, discute y elige, consciente de las dificultades que esto comporta. Por ello, reafirma los vínculos entre literatura y existencia, revelando su cosmovisión del hecho literario de esta manera: "La

---

<sup>185</sup> Juan Forn: "Los mundos reales" en *Radar libros* (1997) 7, p.10.

<sup>186</sup> Jorge Luis Borges: *Arte ... op.cit.* p. 113.

literatura es una tradición y una herencia. Está llena de préstamos e intercambios. Hay homenajes a otros escritores, influencias, parodias, discusiones secretas”<sup>187</sup>.

---

<sup>187</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op.cit.* p.167.



## CAPÍTULO II: UNA OBRA PLURAL

En algún momento supe que la  
lengua era una cosa grande, bella, viva,  
y admiré a los hombres que escribían libros.

Escribiendo estas páginas descubrí que lo demasiado real,  
al ser tocado por las palabras,  
ingresa en una región parecida a la de los sueños.  
Abelardo Castillo

### II.1. El teatro y los contrastes de la realidad

La obra de Abelardo Castillo abarca diferentes géneros, pues ha escrito cuento, novela, teatro, poesía y ensayo. Comienza a escribir a los 18 años cuando proyecta, sin acabarlo, *Quinto evangelio*, su primer libro de versos. En este período escribe, asimismo, los primeros cuentos y *La casa de ceniza*, una *nouvelle* terminada en 1956 durante su servicio militar<sup>188</sup>.

Sin embargo, la vocación literaria de Castillo se concreta por primera vez en la escritura de una obra teatral. Un encuentro con el escritor cubano Nicolás Guillén en 1958 influyó en este hecho. El autor recuerda:

Lo que sigue lo conté tantas veces que pronto será mentira. Le dije a Guillén que si quería saber algo de mí le podía contar una obra de teatro que estaba escribiendo y que pensaba mandar a un concurso. Le conté de memoria *El otro Judas*, del principio al fin. Guillén me escuchó durante una hora y me dijo: Bueno, chico, si la escribes

<sup>188</sup> Abelardo Castillo: *La casa de ceniza*, Buenos Aires, Estuario, 1967.

como me la cuentas, no tienes más remedio que ganar ese concurso<sup>189</sup>.

Castillo entra en la escena cultural argentina en 1959 precisamente con ese texto, al obtener el primer premio del concurso organizado por la revista *Gaceta Literaria*. Así, comenta al respecto:

*El otro Judas* es mi origen. No sólo cronológicamente, sino por lo que significó en mí como actitud ante las palabras. Cuando lo terminé, antes, cuando decidí enviarlo al concurso de *Gaceta Literaria*, yo estaba decidiendo –dicho sin énfasis– mi vida. Lo comencé poco después de los veinte años; lo terminé en 1958; tardé casi dos años en darle la forma que hoy tiene y lo corregí siete veces. Fue una apuesta secreta, conmigo mismo. Ganar ese premio significaba (para mí, dentro de mí) que yo sólo debía hacer una cosa en mi vida: escribir<sup>190</sup>.

La pieza se publicó en 1961 y ese año fue premiada, además, en los Festivales Mundiales de Teatro de Varsovia y Cracovia<sup>191</sup>. La obra plantea la entrega y muerte de Jesús como parte de un acuerdo de éste con Judas. Por tanto, el Iscariote desempeña una función imprescindible para el cumplimiento de la misión de Cristo y no se descubre como un traidor. Castillo retoma los planteamientos de Borges formulados en “Tres versiones de Judas”<sup>192</sup>, relato donde se exponen las teorías del profesor Nils Runeberg referentes a la traición de Judas. Las ideas del protagonista, publicadas en un libro de 1904, provocaron

---

<sup>189</sup> Abelardo Castillo: *El oficio...* op. cit. p. 211.

<sup>190</sup> Abelardo Castillo en *La historia de la literatura...* op. cit. p. 251.

<sup>191</sup> Abelardo Castillo: *El otro Judas*, Buenos Aires, *El Escarabajo de Oro*, 1961.

<sup>192</sup> Jorge Luis Borges: *Ficciones...* op. cit. pp. 111- 115.

objeciones entre los teólogos de todas las religiones. Debido a esto, Runeberg transforma sus interpretaciones sin lograr, empero, aceptación del público con la siguiente edición. Por esto, “ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Runeberg erró por las calles de Malmö, rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno”<sup>193</sup>. El cuento finaliza con la muerte del protagonista, quien “agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio”<sup>194</sup>.

Debemos destacar que en el relato de Borges se señala la condición divina de Jesús y se insiste en el importante papel de Judas, elegido por Dios de entre los doce apóstoles para colaborar con su proyecto. Sin embargo, en la obra de Castillo se presenta a Cristo como hombre, líder revolucionario cuyo cometido permanece inconcluso.

*El otro Judas* se inicia con un diálogo entre Judas y Juan cuando falta poco tiempo para la muerte de Jesús. Los apóstoles refieren los sucesos de la noche anterior. Juan descubre el cambio operado en la actitud del Iscariote tras la entrega de Jesús. Judas exterioriza su tormento por la tarea de traicionarlo que le encomendó Jesús. Asimismo, expone sus dudas sobre el carácter divino del Maestro y por esta razón se enfrenta a Juan, Pedro y Santiago. Estos insistirán, a lo largo de toda la obra, en considerar a Jesús como hijo de Dios. Se evidencia así la existencia de dos fuerzas irreconciliables en disputa.

---

<sup>193</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>194</sup> *Ibid.*

En la escena cuarta aparecen los soldados que habían arrestado al Maestro, quienes reconocen la complicidad del Iscariote. Pedro y Santiago descubren lo sucedido, repudian por ello a Judas y lo abandonan. A partir de ese momento, se observa el hundimiento moral del personaje, quien en la última escena reclama con angustia: “¡Una señal, Elí! ¡No dejes que me pierda en la noche! Dime que él era inocente, que no jugó con su hermano; dime que padeció dolor, que lloró lágrimas saladas (mostrando sus manos), que su sangre era sangre como la mía... ¡Contesta!”<sup>195</sup>. Judas no obtiene respuesta a sus demandas; sin embargo, un trozo de cuerda a un lado del escenario llama su atención. Se sugiere de esta forma la muerte del protagonista, quien concluye con una risa extraviada: “¡He comprendido!”<sup>196</sup>.

De esta manera, Castillo defiende la actitud de Judas. Finalmente, se comprende el objetivo de la obra anunciado en el título: mostrar una faceta del Iscariote diferente a la enseñada por la tradición cristiana. Como expone Marta Morello Frosch, “Su traición está vista así como un acto de amor humano, de fe en la literalidad de la palabra, no como un hecho monstruoso”<sup>197</sup>. Esto habría sucedido porque, como expone Castillo, “eran las Pascuas y allí se reunían millones de judíos, se sacrificaban doscientos cincuenta mil corderos, era el

---

<sup>195</sup> Abelardo Castillo: *Teatro Completo*, Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 42.

<sup>196</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>197</sup> Marta Morello Frosch: “Abelardo Castillo, narrador testigo” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1980) 358, pp. 90-103.

momento ideal, estaban dadas todas las condiciones para que un líder mesiánico dijera: terminemos con el Imperio”<sup>198</sup>.

El autor comenta su interés por los temas teológicos en entrevista con Mónica Sifrin: “Es que yo me eduqué en un colegio religioso e iba a ser sacerdote, hasta los quince años, cuando perdí la fe. Y nunca hice demasiada diferencia entre cristianismo, comunismo o anarquismo. Además, pasé la juventud rodeado de judíos. Tuve una formación judeo-cristiana real. Tiene que ver con mi niñez”<sup>199</sup>.

Su labor teatral continúa con la pieza *Israfel*, donde reconstruye el destino del poeta Edgar Allan Poe<sup>200</sup>. La obra obtuvo en París el Primer Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos (1963) y fue publicada en 1964<sup>201</sup>. Prohibida, censurada y sin embargo aclamada por el público, fue representada en más de diez idiomas. Como señala el autor en el posfacio:

Escrita y vuelta a escribir, íntegra, entre 1959 y 1961, leída bajo la dirección de Camilo Da Passano en el Teatro Sarmiento, rápidamente prohibida por un funcionario que la juzgó pérfida con nuestra Grandeza Democrática, ensayada meses bajo la dirección

<sup>198</sup>Mónica Sifrin: “Enigmas del mar muerto” en *Suplemento Clarín* (1999) <http://www.literatura.org> (27/07/01) pp. 1-4.

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 2.

<sup>200</sup> Abelardo Castillo: *Israfel*, Buenos Aires, Losada, 1964.

<sup>201</sup> El Acto II de *Israfel* fue publicado en *El Escarabajo de Oro* con dibujos del pintor Carlos Alonso [Abelardo Castillo: *El Escarabajo de Oro* (1963) IV, 20, pp. 20-22; 28-29]. A mediados de 1964 se intentó la edición de la obra completa e ilustrada, hecho que se concretó en febrero del año siguiente. La publicación se confirmó de esta forma: “A nuestros lectores: Comunicamos a aquellos lectores que hayan adquirido el ejemplar en rama de *Israfel* ilustrado por Carlos Alonso, en su edición especial numerada y firmada, que el libro les será remitido en el curso del próximo mes debido a un atraso de la editorial” [*El Escarabajo de Oro* (1965) VI, 26-27, p.23].

de Lautaro Murúa y nuevamente impedida por otra enigmática autoridad que decidió demoler o barrenar el escenario (...), yo calculo que entre borradores, textos enviados a concurso, libretas de apuntes, modestos papelitos y copias en carbónico, debo de haber escrito unas mil páginas sobre el tema<sup>202</sup>.

El autor comenta en entrevista con Hilda Cabrera su predilección -y la de otros escritores argentinos- por la figura de Poe:

A Poe lo leí cuando tenía 11 ó 12 años. Entonces vivía en San Pedro. Recuerdo haber leído el poema "El cuervo", ese exorcismo sobre la muerte, y los cuentos que editaba Sopena. Recuerdo la impresión formidable que me causó "El gato negro" (...) La influencia de Poe en la literatura argentina es formidable. Macedonio Fernández llegó a decir que no se imaginaba el universo sin dos versos de Poe, que además solía citar. Está en los cuentos de Jorge Luis Borges, aun cuando éste haya dicho cosas bastante desconsideradas. Sin embargo, cuando lo leyó bien, cambió de opinión. Repara incluso en relatos poco divulgados, como *Hop Frog*. Y ni hablemos de la influencia de Poe en *El informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, que es una versión de *Las aventuras de Gordon Pym*, un viaje al infierno<sup>203</sup>.

En 2001 Castillo publica "Memorias de Israfel" en el diario argentino *La Nación* con motivo de la reposición de su obra en Buenos Aires. En este artículo, el autor evoca las circunstancias que motivaron su escritura:

*Israfel* me devuelve a mis orígenes, pero a mis orígenes menos conscientes, a mis lecturas de adolescencia, a mi inicial pasión por

<sup>202</sup> Abelardo Castillo: *Israfel ... op. cit.* p. 130.

<sup>203</sup> Hilda Cabrera "Abelardo Castillo habla sobre Edgar Allan Poe" en *Página12* (2001) <http://www.pagina12.com.ar> (06/06/02).

el teatro y la poesía. Me obliga, además, a formular una pregunta que, en esos años, nunca me hice ni me hicieron: por qué Poe, y por qué en los años sesenta, que eran los años del mejor teatro nacional de temas argentinos (...). Por qué, en aquella realidad histórica de luchas y esperanzas multitudinarias, la vida de un poeta norteamericano que fue casi un emblema del individualismo extremo, de la irrealidad, del desdén por la muchedumbre. Sólo tengo una respuesta, la única sincera y, al mismo tiempo, la que parece eludir románticamente la cuestión. No sé por qué<sup>204</sup>.

El autor denuncia en *Israfel* la ambición de los que sitúan el dinero como propósito primordial de vida. Frente a ellos, ensalza la imagen del artista que protege, desde su arte, la libertad de creación y la posibilidad de vivir de su talento<sup>205</sup>. En este sentido, el poeta norteamericano constituye un paradigma a pesar de su desenlace trágico de aislamiento y miseria. A esto se refiere Edmundo Guibourg cuando asevera: “En el simbolismo de Castillo, el poeta maldito se yergue con la conciencia de su genio en ruptura con la incomprensión. Tal la lucha, a vencer más allá de la muerte. De ahí el título, *Israfel*, que sugiere un anuncio de Apocalipsis y hace pensar en las terribles trompetas que proclaman la hora del Juicio Final”<sup>206</sup>.

Castillo dedica su texto a la memoria de Virginia Clemm y declara sus intenciones en el epígrafe de *Doktor Faustus* que abre la obra:

<sup>204</sup> Abelardo Castillo: “Memorias de *Israfel*” en *La Nación Line* (2001) <http://www.lanacion.com.ar> (06/03/02).

<sup>205</sup> Susana Freire: “Edgar Allan Poe, el poeta frente a la indiferencia” (2001) *La NaciónLine*, <http://www.lanacion.com.ar> (06/03/02).

<sup>206</sup> Edmundo Guibourg: Prólogo a la primera edición de *Israfel*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 70.

¿Quién dice semejante cosa? ¿El fuego del sol sería más eficaz que el de la cocina? ¿Y eso de una “grandeza impoluta”? ¡Que tenga yo que oír semejantes cosas...! ¿Crees tú, pues, en un genio que no tenga nada en común con los infiernos? *Non datur*. El artista es hermano del criminal y del demente. ¿Piensas tú que jamás obra placentera alguna haya podido realizarse sin que su creador se haya asimilado a la esencia del criminal y del demente? Lo morboso, lo sano, ¿qué significa eso? Sin lo morboso, la vida ni hubiera podido jamás bastarse a sí misma<sup>207</sup>.

La obra transcurre durante los últimos años de la vida de Poe y muestra al poeta devastado por el alcohol. Castillo comenta al respecto: “Las tabernas de *Israfel* son una sola, y a la vez todas las tabernas del mundo. En realidad es como si Edgar Poe nunca hubiera salido de ese lugar, como si nunca se hubiera movido de ahí desde que escapó de su casa cuando tenía 18 años”<sup>208</sup>. Sin embargo, el autor presenta al personaje invariablemente sobrio cuando se halla en casa de Virginia y Muddie. Esto evidencia la estructura organizada en dos niveles: las acciones que transcurren en las tabernas por un lado y en casa de la familia Clemm, por otro.

Asimismo, debemos añadir la presencia de William Wilson, personaje misterioso cuya figura acosa al poeta<sup>209</sup>. Se descubre así el ‘tema del doble’ en escena desde el principio. ‘El hombre vestido de negro’ provoca pánico en el

---

<sup>207</sup> Abelardo Castillo: *Israfel*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 27

<sup>208</sup> Hilda Cabrera: “Abelardo Castillo...” *loc. cit.*

<sup>209</sup> En la estructura de *Israfel* se reconoce el homenaje a “William Wilson” de Poe. Recordemos que en este relato se evidencia la figura del ‘doble’ cuando el hombre perseguido se encuentra con el perseguidor que encarna su propia conciencia.



protagonista y con cada aparición va adquiriendo autonomía hasta descubrirse idéntico a él. Los dos mundos se yuxtaponen y muestran la existencia desolada del escritor estadounidense. Este rasgo se reconoce en la afirmación del protagonista: “Yo soy el Condenado Vitalicio. Cadena perpetua; siempre a la sombra”<sup>210</sup>.

Las alucinaciones del personaje aumentan en proporción directa con su abandono tras la muerte de Virginia y Muddie, así como por las secuelas en su organismo del opio y el alcohol. Sin embargo, el artista evidencia un estado de “hiperlucidez” hasta el desenlace. Demuestra este hecho cuando intenta comprar el mundo con una moneda de dólar. En la última escena, el protagonista arroja la moneda hacia el público y exclama: “Mira, Virginia, mira. Ratas, cientos de ratas, miles de ratas. ¡Mira cómo la persiguen! Todas las ratas del mundo, detrás de una moneda. Se muerden, mira, se despedazan. ¡Eso! ¡Así! Hínquense el diente. ¡Bravo!”<sup>211</sup>. Y finalmente señala: “Sólo ha quedado el dólar, intacto, sin dueño. (*Se acerca a la mesa del CABALLERO DE NEGRO*) ¿Entiendes? Es mi última historia de horror. La última fábula de Edgar Poe”<sup>212</sup>.

Por otra parte, Castillo critica en *Israfel* las artimañas utilizadas por políticos corruptos para ganar elecciones en el marco de un régimen democrático. En la última taberna, un político y dos obreros intentan robarle los documentos al protagonista para cometer fraude en las elecciones. Así, el autor pone en tela de

---

<sup>210</sup> Abelardo Castillo: *Israfel... op. cit.* p. 111.

<sup>211</sup> *Ibid.* p. 126.

<sup>212</sup> *Ibid.* p. 154.

juicio los procedimientos del sistema democrático. Se señala este aspecto en el posfacio de la obra:

Ciertos críticos juzgaron excesiva mi libertad de invención en lo que atañe a Poe y la democracia. Soy tendencioso, han descubierto. En efecto: ellos también, pero al revés. De todos modos, para tranquilidad de la Historia, transcribiré unas imprevistas opiniones del propio Poe, el poeta de las muchachas muertas y el arcángel que tenía la voz más dulce entre todas las criaturas de Dios. Se oyen antidemocráticamente así:

*Es mil veces deplorable que las mezquinas ingeniosidades de unos pocos impugnadores profesionales tengan fuerza suficiente para impedir la adopción de un nombre (Apalacha) para nuestro país... América, no lo es, y jamás lo será ... Sudamérica es América; e insistirá en seguir siéndolo. Apalacha es un nombre aborígen y nace de uno de los rasgos más distintivos y magníficos del país. Empleando una palabra, honramos a los indígenas, a quienes hasta ahora hemos despojado, asesinado y deshonrado despiadadamente (Marginalia, CXXIX) ... ese sentimiento de insulto e injuria provocado en todas las inteligencias activas del mundo, el amargo y fatal resentimiento excitado en el corazón universal de la literatura, resentimiento que no hará, que no puede hacer, sutiles distinciones entre los perpetradores del daño y esa democracia en general, que permite perpetrarlo (Marginalia, CCII). Motivo por el cual, un día, se preguntó: ¿Es un hecho o no que el aire de una democracia le sienta mejor al mero talento que al genio?<sup>213</sup>*

En 1967 se editan *Tres dramas*. Su presentación estuvo a cargo de Leopoldo Marechal, a quien Castillo conoció en 1965<sup>214</sup>. Con respecto a este

<sup>213</sup> *Ibid.* pp. 136-137.

<sup>214</sup> Abelardo Castillo: *Tres Dramas*, Buenos Aires, Stilcograf, 1967.

autor, ha comentado: “Es uno de los escritores que más quise, y, tal vez por eso, sobre el que menos he podido escribir”<sup>215</sup>. Este volumen incluye, además de los dos anteriores, el nuevo *Sobre las piedras de Jericó*. En esta obra se retrata el ambiente disipado de Jericó, ciudad cercada por un pueblo hebreo liderado por Josué y cuyo derrumbe será inevitable. El drama se basa en el Capítulo VI del Antiguo Testamento y se formula como un juego de fuerzas. Rajab, la prostituta, se enfrenta a su familia y aldea. Este hecho se evidencia en su siguiente parlamento: “¡Oh, ciudad corrompida y maldita; De veras te digo, Jericó, que los Reyes del Desierto cruzarán las aguas del Jordán. Pasarán sobre los muros como el viento de Dios y anegarán cada piedra con sangre de tus hijos”<sup>216</sup>.

En la escena primera se caracteriza al criado de Rajab: “Caleb es poco más o menos un enano; una cruel joroba le deforma atrozmente la espalda. Es feo, pero en modo alguno repulsivo: simple y puramente feo. Hay en su fealdad algo armonioso, perfecto en sí mismo”<sup>217</sup>. Este personaje observa cómo Rajab es elegida por los enviados de Josué y por esto cree en la santidad de su ama. Intenta difundir esta información y recibe la burla del pueblo:

*Ellos lo rodean y beben*

-¡Que beba el profeta de Jericó!

-¡Eso, que beba! (*Han quitado el pandero a una de las mujeres y se lo arrojan*) ¡A ver, mueve tus graciosas patas!

---

<sup>215</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op.cit.* p. 215.

<sup>216</sup> Abelardo Castillo: *Teatro Completo*, Buenos Aires, Emecé, p.169.

<sup>217</sup> *Ibíd.* p. 167.

-Profetízanos algo ahora, muchacho: dínos por cuál vado cruzarán el Jordán<sup>218</sup>.

Los habitantes de Jericó reconocen la verdad de lo anunciado únicamente ante la inminencia del peligro:

Todos vuelven sus miradas hacia el enano. Éste se ha erguido todo lo que alcanza su estatura.

Caleb.- ¡De rodillas, hijos de Jericó! (*Ellos, lentamente, obedecen*)  
¡Los reyes del Desierto cubren el río! Son miles. Cientos de miles. Entrarán en esta tierra con su ganado y sus familias, y se desplomarán los muros a su paso. ¡Es la hora de temblar, hijos de la herejía y la blasfemia! El dios de la Venganza está atravesando el Jordán<sup>219</sup>.

El autor se vale también de Sara, la madre de Rajab, para anunciar al pueblo el ataque próximo. Sara se presenta como una mujer mentalmente frágil desde la desaparición de su hija, ya que no reconoce la condición actual de ésta como prostituta. Su vida se detuvo en la infancia de Rajab y en cada intervención reclama el regreso de su niña. De esta forma, Castillo recurre a mensajeros cuyas características invalidan la autoridad de sus advertencias. Así, ante la indiferencia del pueblo, la destrucción se consuma.

Rajab alcanza máxima autoridad y desafía a los hombres más poderosos de Jericó. La figura de la joven se acrecentará hasta convertirse en juez de su propio pueblo. De esta manera se dirime una disputa por el imperio de la que saldrá vencedora Rajab. Con respecto a esta pieza el autor ha advertido: “Hay también

---

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 192.

<sup>219</sup> *Ibid.* p. 197.

una pesada ausencia, la de Dios. El juicio es una especie de Juicio Final puramente humano, sin excusas para nadie, sin Dios. O mejor: cargado de la indiferente ausencia de Dios”<sup>220</sup>.

Finalmente, todos perecerán a manos de Josué, quien demolerá las murallas e invadirá Jericó. De acuerdo con el relato bíblico, la casa de la prostituta resiste milagrosamente. Sin embargo, en la obra esto ocurre como parte del pacto establecido entre la joven y los hombres de Josué.

En 1982 se estrena, en función única, *El señor Brecht en el salón dorado*, pieza escrita para ser representada en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires<sup>221</sup>. La obra posteriormente se verá en Teatro Abierto. En escena se presenta el ensayo general de un recital dramatizado de canciones y poemas de Bertold Brecht con música de Kurt Weil. A partir de este hecho, se desarrollan los diálogos entre los integrantes del coro y un matrimonio alemán, Inge y Hauser, trabajadores del teatro y supervivientes de la segunda guerra mundial.

La acción transcurre durante la Guerra de las Malvinas, en el último año de la dictadura militar en Argentina. Por tanto, se alude claramente a la represión ejercida por el gobierno durante ese período, especialmente en el ámbito artístico. Este hecho se relaciona con la época de Brecht y Weil, cuyas obras fueron prohibidas por los nazis. Los personajes ironizan al respecto:

UN CANTANTE (*de modo muy ambiguo*) .-¿Está seguro? (*Pausa*)  
¿Está seguro de que esto es un teatro? ( EL DIRECTOR DE

---

<sup>220</sup> *Ibid.* p. 164.

<sup>221</sup> *Ibid.* pp. 235- 257.

ESCENA *lo mira. El CANTANTE prosigue, con tono normal*). Quiero decir, ¿y todo lo que *no hay...?* (*Hace un gesto*). Los famosos paneles, por ejemplo. Y los trípodes. ¿No era que nos daban treinta paneles de corcho?

DIRECTOR DE ESCENA.- Prohibido. A último momento.

CANTANTE.- Caramba (*En voz alta, con bastante seriedad*). Señores: Se comunica a la población civil que está prohibido el corcho<sup>222</sup>.

DIRECTOR DE ESCENA.- Las pancartas. Prohibieron cualquier tipo de pancartas. (*Pausa breve*). Por razones técnicas. Mejor: habrá que usar la imaginación.

OTRO CANTANTE (*de lejos*).- Prohibida. Claro que esto no le podemos echar la culpa a nadie.

DIRECTOR DE ESCENA.- Cállese (*De inmediato, reflexionando*). ¿Qué dijo?

CANTANTE.- La verdad<sup>223</sup>.

Castillo opina sobre su contexto inmediato y denuncia la desaparición y asesinato de personas durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’. A esto se refiere el Director de escena: “Tuve un hijo. (*Sin enfatizar*). Hace un año me lo devolvieron en un cajón sellado. Nunca supe qué quedaba, ahí dentro, de lo que fue mi hijo... Pero me pidieron disculpas: había sido un error”<sup>224</sup>.

La trama vincula los días terribles del avance militar de Gran Bretaña en las Islas Malvinas con el ambiente de represión imperante en los años de la II Guerra Mundial en Alemania. Para relacionar ambas épocas se emplean mensajes

<sup>222</sup> El autor parodia los mensajes que la Junta Militar difundía en los medios de comunicación. Los mismos se iniciaban siempre aludiendo a la población civil.

<sup>223</sup> Abelardo Castillo: *Teatro Completo ... op. cit.* p. 241.

<sup>224</sup> *Ibid.* p. 250.

radiofónicos. Un comunicado de las fuerzas armadas argentinas anuncia el desembarco del ejército enemigo y advierte:

EN ESTA HORA DRAMÁTICA PARA LA NACIÓN ES NECESARIO, MÁS QUE NUNCA, ESTAR ALERTAS ANTE LAS ACTITUDES OPORTUNISTAS QUE, DENTRO DE NUESTRO PROPIO PAÍS, PUEDEN TOMAR CIERTOS GRUPOS APÁTRIDAS CON EL OBJETO DE DESESTABILIZAR LAS INSTITUCIONES Y ATENTAR CONTRA LAS CONQUISTAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL<sup>225</sup>.

El segundo mensaje condensa la atmósfera de la obra:

*HAUSER está junto a una vieja radio; la enciende, como para apagar los sonidos de la calle. Se oye el final de un discurso de Hitler, dos o tres palabras. El grito de "heil"; el comienzo de una marcha militar. Después una interferencia agudísima que parece surgir de todos los rincones del teatro al mismo tiempo: un aullido metálico que lastima los oídos. Sobre la gran esvástica, aparece, en transparencia, la figura de un crucificado; se escuchan las palabras bíblicas:*

*ELI, ELI, LAMMA SABACHTANI<sup>226</sup>.*

Con la imagen de la cruz borrando el símbolo nazi, Castillo apunta la necesidad de salvación por medio de la fe. Sin embargo, con las palabras finales el autor describe el derrumbe de los valores cristianos y anuncia la catástrofe final. El que Dios abandone a su propio hijo a la muerte revela la conciencia de una realidad sin la presencia divina. De esta manera, Castillo propone una necesaria

---

<sup>225</sup> *Ibíd.* p. 249.

<sup>226</sup> *Ibíd.* p. 254.

reflexión colectiva de la humanidad, ya que los personajes descubren la miseria humana en tiempos de guerra. Como señala Hauser:

Porque para sobresaltarse por un grito que NO SE ESCUCHA, para sentir en el silencio de tu propia sangre el alarido de los torturados en los sótanos de la policía en París, en Praga, en Madrid, en Budapest, se necesita haber estado despierto durante mil noches en mi casa sitiada de Berlín (...) ¿Qué hice yo para evitar ese grito?: cuando esta pregunta estalla en el corazón de un hombre, ya nunca vuelve a dormir como los demás hombres (...) Porque cuando NO ES tu puerta la que están golpeando, y eso te da alegría, cuando no es tu puerta sino la del vecino que ayer te pidió un poco de sal o te prestó su diario, agradecer a Dios es un pecado inmundo, y la vergüenza de estar vivos te agusana en sueños<sup>227</sup>.

La representación concluye con la interpretación coral de *Réquiem de Berlín* de Weil. Recordemos que esta composición ilustra las características de la sociedad germana tras la derrota de la guerra. En ella se combinan epitafios, cantos fúnebres y obituarios del hombre de las ciudades con poemas de Brecht.

---

<sup>227</sup> *Ibid.* pp. 255-256.



En 1994 Castillo termina la pieza *Salomé*, iniciada en los años 70 y que se incluye en su *Teatro completo*, publicado en 1995. Esta obra, dedicada a la memoria de Leopoldo Marechal, es una interpretación rioplatense de la recreación de Salomé realizada por Oscar Wilde<sup>228</sup>. La trama se organiza alrededor de los personajes bíblicos. Entre ellos destacan Salomé, Rodhe (Herodes Antipas), Yokanaán (Juan Bautista) y Reina (Herodías).

En este caso, la joven es una mulata que enfrenta su destino en un ambiente sudamericano. Así, Castillo entrecruza la versión de las sagradas escrituras con la revolución anarquista de principios de siglo en el Río de la Plata, describiendo personajes representativos de esa época. Esto se observa en el carácter tiránico de Rodhe, del que escapan únicamente Yokanaán y Salomé:

Soy el hombre más respetado y temido en la frontera de tres países. He hecho desaparecer jefes de policías y los he puesto. He corrompido jueces. He muerto a un hombre porque me montó un caballo y tuve que hacer matar a otro porque le monté la mujer. He estafado. He hecho irse a un gobernador porque no me caía en gracia su bigote (...). Y antes de ponerme a cambiar el mundo de este modo, me dedicaba a un negocio parecido, pero con otra clase de gente<sup>229</sup>.

Desde la escena de apertura se muestra a Yokananán encerrado en una celda que asoma a intervalos en escena. Estas apariciones causan intranquilidad en los otros personajes aunque incitan la curiosidad de Salomé. La joven anhela un

---

<sup>228</sup> Recordemos que la historia de Salomé inspiró numerosas obras en literatura, música y pintura. Como figura literaria Salomé aparece en los textos de Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro o Apollinaire, entre otros.

<sup>229</sup> Abelardo Castillo: *Teatro Completo ... op. cit.* pp. 270-271.

encuentro con Yokanaán a pesar de las prohibiciones de Rodhe. Finalmente, alcanza su objetivo y este hecho sella su destino.

Castillo respeta las fuentes en lo relacionado con los rasgos de Herodes y Herodías. Sin embargo, propone la muerte de Yokanaán por orden de Salomé: “Quiero ver su cuerpo ahí, sobre esa piedra, con la llaga de la luna en el pecho. (...) Lo quiero ver ahí, con una gran arma reluciente entre las manos y los ojos abiertos”<sup>230</sup>. La joven lleva su propio deseo hasta el límite, como sucede en el texto de Wilde<sup>231</sup>.

El autor incorpora el “Candombe de Salomé”, cantado por Reina, en lugar de la tradicional danza de los siete velos<sup>232</sup>. También describe “la danza del vestido” y “El baile de los NEGROS (...), una especie de rito sacrificial y de ceremonia iniciática”<sup>233</sup>. En él se indica que “SALOMÉ, inmóvil, debe dar la idea simultánea de una mujer que está siendo vestida para su boda y de una virgen a quien se prepara para su muerte”<sup>234</sup>. Por último, se describe la “Danza de Salomé”<sup>235</sup>. La joven debe bailar ante el cuerpo de Yokanaán hasta las últimas

---

<sup>230</sup> *Ibid.* p. 295.

<sup>231</sup> Oscar Wilde: *Salomé*, Madrid, Valdemar, 1997.

<sup>232</sup> Abelardo Castillo: *Teatro Completo... op. cit.* pp. 272-273.

<sup>233</sup> *Ibid.* p. 296.

<sup>234</sup> *Ibid.* p. 296.

<sup>235</sup> *Ibid.* p. 297.

órdenes de Rodhe: “-¡Hagan callar a ese hombre! (*Pausa. Secamente*). Maten a esa mujer”<sup>236</sup>. De esta manera, se sugiere la ejecución de la bailarina<sup>237</sup>.

En el mismo volumen de *Teatro Completo* se publica la pieza breve *A partir de las siete*, que tiene un correlato narrativo en “La cuarta pared”, cuento incluido en *Las panteras y el templo*. Aludimos a esto en la conversación con el autor y el contestó:

La pieza breve (*A partir de las siete*) fue escrita (1958), publicada (en la revista *El escarabajo de Oro*, hacia 1960, y en el libro *Tres dramas*, en 1967) y también fue estrenada (1967) mucho ANTES de su versión como cuento (“La cuarta pared”). Esto tal vez explica mi teoría (seguramente discutible) del cuento como género de estricta lucidez. Ese cuento fue trabajado sobre la obra de teatro, o sea: sabiendo perfectamente adónde iba y qué quería. Ciertas correcciones pasaron luego a la última versión de la obra teatral, la única que juzgo teatralmente “definitiva”, publicada en el *Teatro completo*<sup>238</sup>.

Castillo describe en este texto las vivencias de una mujer que espera la llamada telefónica de su esposo. A partir de este hecho se desencadenan las acciones del personaje. La mujer dialoga con un marido ausente que se percibe, sin embargo, como fuerte presencia en la habitación donde transcurren los hechos.

El autor recurre al ‘teatro de la cuarta pared’, estrategia que enfatiza el trabajo del actor destacando el empleo del cuerpo, la voz y la psiquis del mismo.

---

<sup>236</sup> *Ibid.* p. 298.

<sup>237</sup> La obra de Wilde finaliza también con la ejecución de Salomé, hecho que no aparece en las Sagradas Escrituras. Oscar Wilde: *Salomé... op. cit.* p. 124.

<sup>238</sup> [Véase Apéndice de la presente investigación].

Con este procedimiento se busca una comunicación estrecha con el espectador, al que se le incita a vencer sus automatismos, sus reacciones reflejas y aceptar un 'contacto' más esencial e íntimo, con lo que ve *actos* en los que, de alguna forma, participa. Este propósito se hace realidad mediante acotaciones precisas. Así, el actor y todo el sistema escénico consiguen una transformación técnica y emocional del público<sup>239</sup>.

Como hemos señalado, Castillo descubre constantes temáticas reiteradas en sus piezas teatrales. En ellas se sumerge en la tradición cristiana subrayando las consecuencias de su decadencia. Así, la angustia de los protagonistas cunde en su crisis existencial. Los 'antihéroes' aparecen retratados desde la culpa, la soledad, el vicio, la ambición y la noción de fracaso, aspectos que anuncian el hundimiento moral o la muerte que acecha a muchos de ellos.

Asimismo, en las obras reseñadas se advierte la resistencia, directa o encubierta, a la actitud totalitaria del gobierno militar. Castillo –como muchos escritores de su tiempo- se enfrenta la dictadura desde la cultura y da cuenta de las continuas intromisiones perpetradas por los militares en el ámbito intelectual.

Por todo lo expuesto, Castillo se inscribe entre los 'escritores de teatro' cuya consolidación en la década del sesenta posibilitó –de acuerdo con Jorge

---

<sup>239</sup> En relación con esta técnica, debemos destacar la puesta en escena de "La cuarta pared" a cargo de la directora argentina Mónica Viñao. El espectáculo (estrenado en el Teatro del Sur de Buenos Aires en noviembre de 2000) representa dos relatos de Castillo: "La cuarta pared" y "Las panteras y el templo". Nina Cortese subraya este hecho en su reseña: "Viñao transforma el texto en sustento de la carga dramática. Y es justo reconocer que ambos relatos son lo suficientemente atractivos como para atrapar la atención. Viñao ha integrado a los actores con el público, lo que da la sensación de que lo que sucede en la escena es la proyección de un pensamiento íntimo que se hace visible". [Nina Cortese: "Viñao adapta bien a Abelardo Castillo" en <http://www.autores.org.ar/mvinao/Obras/criticas17.htm> 01/07/03].

Dubatti- el fortalecimiento del “teatro como crítica de la sociedad”<sup>240</sup>. En los apartados siguientes veremos cómo los aspectos desarrollados se amplían en la construcción de su sistema narrativo.

## II.2. La narrativa y las fronteras de lo real

Una de las señas de identidad de la literatura de Abelardo Castillo es su elección del cuento como fundamental forma de expresión. Así lo señala Cristina Piña: “En el ámbito del cuento, Castillo aparece como el autor más importante de su generación con una obra que, si bien se inicia en el sesenta, se extiende a lo largo de las dos décadas siguientes”<sup>241</sup>. Para el autor, la posibilidad de relatar historias es un rasgo privativo del hombre: “Se dice que el hombre es el animal que ríe, el animal que llora, el animal que piensa, yo digo que es el animal que cuenta. Todo lo que llamamos conocimiento, filosofía, historia, literatura, es un contar (...). Nuestra propia historia es el cuento que nos hicimos a nosotros mismos sobre el cuento que nos han hecho los demás”<sup>242</sup>.

Como vimos en el capítulo anterior, la riqueza expresiva y la maleabilidad del cuento alteran los paradigmas canónicos de la literatura especialmente a partir de la década del sesenta. Esta innovación se reconoce en los planteamientos en torno a la ficción literaria y a su vinculación con el mundo real.

<sup>240</sup> Jorge Dubatti: “El teatro como crítica de la sociedad” en *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 259-274.

<sup>241</sup> Cristina Piña: “La narrativa en los años setenta y ochenta” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993) 517.519, p.133.

<sup>242</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 201.

Abelardo Castillo, guiado por la idea de que los enunciados de la ficción narrativa se distinguen de la realidad, busca el establecimiento de límites: “La realidad está en el origen de la literatura, pero la literatura es otra realidad distinta de la evidente”<sup>243</sup>. La convergencia de esos mundos heterogéneos estimula ciertos cuestionamientos, pues entrar en el universo de la ficción permite salir de la esfera de lo real. Castillo ha enfrentado esta cuestión teórica al referirse al hecho literario: “El mundo real es para vivirlo, el amor es para vivirlo, el odio es para vivirlo, las pasiones son para vivirlas. Se hace ficción sobre lo que te queda o lo que te faltó de todo eso, sobre tus deseos, sobre tus culpas, sobre tus sueños. Ésa es la relación del escritor con la realidad”<sup>244</sup>. La tarea del creador consistirá, entonces, en la exposición de esa otra realidad exterior al hombre. En este sentido, Castillo muestra su preocupación por las dificultades de la representatividad del arte y considera que el realismo es un artificio. Para ilustrar su postura, comenta lo siguiente:

Había un pintor al que llamaban “el pintor de los árboles” porque pintaba árboles con una perfección fotográfica; un día pasa un chico, mira el caballete, y le pregunta qué está pintando. ‘Ese árbol que está ahí’, contesta el pintor, y el chico, después de mirar el árbol, le pregunta: ‘¿Y para qué lo pintás, si ya está ahí?’. Los árboles de van Gogh no están en la realidad, están en nuestra imaginación, son levemente distintos de la botánica, están cargados de angustia y pesadilla. Ni la iglesia que pintó van Gogh era así, como envuelta en llamas, ni los trigales eran así. En literatura pasa

---

<sup>243</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 21.

<sup>244</sup> *Ibid.* p. 21.

exactamente lo mismo. Uno pinta lo que está del otro lado de la realidad<sup>245</sup>.

De esta forma, señala un elemento esencial de su poética que atañe concretamente a los vínculos entre vida y arte. Así, en sus textos se borran los límites de realidad y ficción. Morello-Frosch ha señalado este hecho:

El sistema que encubre una realidad 'falsa' tanto como el sistema revertido desorientan al lector desatento y ponen en duda la validez de dichos sistemas como correlativos de la conducta humana; pero ofrecen, por otra parte, una posibilidad de desplazamiento interpretativo que enriquece la lectura. Se trata, como diría el propio autor, de enunciados que nunca son inocentes<sup>246</sup>.

Castillo ha reflexionado acerca del cuento, que considera el género ideal para concretar el pacto entre autor y lector: "Un cuento es perfecto cuando el lector no piensa qué va a pasar al día siguiente, ni cómo ocurrirían las cosas si ocurrieran de otro modo; sencillamente el cuento es lo que le contaron. El cuento se terminó ahí y el universo se terminó con el cuento"<sup>247</sup>.

El autor ha destacado la figura canónica de Poe en relación con este tema: "Lo mejor que se ha dicho sobre el cuento es lo que Edgar Poe escribió en su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne"<sup>248</sup>. Para la valoración de un relato demanda la cooperación del receptor y, en este sentido, refleja los planteamientos del escritor norteamericano, pues éste sostiene que la obra debe producir un efecto sobre el

<sup>245</sup> *Ibid.* pp. 22-23.

<sup>246</sup> Marta Morello-Frosch: "Prólogo"... *op. cit.* pp. 23-24.

<sup>247</sup> Abelardo Castillo: *El oficio...* *op. cit.* p. 73.

<sup>248</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor...* *op. cit.* p. 201.

lector para que “sienta y goce intensamente la aparente novedad del pensamiento; lo goza como realmente nuevo, como absolutamente original para el autor (...) y para sí mismo. Se imagina que entre ambos, juntos, lo han creado. Y por eso nace un lazo de simpatía entre los dos, simpatía que irradia de todas las páginas siguientes del libro”<sup>249</sup>.

Encontramos una formulación similar en los postulados de Sartre en *¿Qué es la literatura?*, cuando afirma que “la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjuntado del autor y del lector”; y, más adelante: “la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector”<sup>250</sup>. Castillo señala, además, la importancia de la lectura: “el acto de leer tiene también sus categorías. Existen lecturas formativas, inútiles, obligatorias. Y decisivas. Muchas veces un libro es tan trascendental para un hombre, escritor o no, como un amor o una muerte”<sup>251</sup>.

El efecto que produce el relato se logra gracias a la asunción instintiva de “una anécdota: esa anécdota ya viene con una forma, yo diría, fatal, como si la trajera puesta”<sup>252</sup>. Esta estructura impuesta constituye un hecho definitivo para el escritor. Por ello sostiene que “un buen cuento es una historia contada de la única

---

<sup>249</sup> Edgar Allan Poe: *Ensayos críticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 129.

<sup>250</sup> Jean Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 68-77.

<sup>251</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op. cit.* p. 53.

<sup>252</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 70.



manera posible”<sup>253</sup>. Con respecto a la dicotomía entre fondo y forma, asevera que “el ‘contenido’ o el nivel simbólico de un texto literario aparecen a pesar del escritor, aparecen solos, están allí por razones que el escritor no siempre comprende”<sup>254</sup>. A partir de ese momento, se van desplegando hasta el desenlace conocido de antemano. En este sentido, “ninguna historia cuenta una sola historia, ni en los libros ni en la vida. Pero, sobre todo en la literatura, si la historia subterránea no es en cierto modo la esencial, no hay obra de ficción”<sup>255</sup>. En su comentario sobre este aspecto, se evidencia el magisterio de Poe: “Eso es lo que dice Poe cuando habla de la *sugestión* subterránea o de la corriente subterránea de sentido. En cuanto a la tercera historia, es algo más que la tercera. Es esa ‘otra’ historia que, en número casi infinito, lee cada lector”<sup>256</sup>.

Otra cuestión abordada por Castillo es la relación del cuento con otros géneros. Así, indica su semejanza con el teatro, su otra gran pasión:

La estructura del cuento se podría describir como una partida de ajedrez: hay una apertura, el medio juego y el final. Ésos son también los tres momentos del teatro: el principio, el conflicto y el desenlace (...). Claro que ahí se termina el parecido. El cuento es un género de casi absoluta lucidez, cosa que no sirve en el teatro<sup>257</sup>.

---

<sup>253</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p. 8.

<sup>254</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 49.

<sup>255</sup> Abelardo Castillo: *Ser escritor... op. cit.* p. 69.

<sup>256</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 165.

<sup>257</sup> *Ibíd.* p. 47.

En cuanto a las diferencias, examina especialmente “el modo de pasar la información”<sup>258</sup>. En los relatos, el narrador establece un punto de vista desde el cual presentará determinadas situaciones; por el contrario, el teatro demanda el establecimiento de un conflicto por medio del cual se transmitirán datos acerca de los personajes, sentimientos y acciones.

Particularmente importante es el planteamiento que desarrolla respecto a la novela, “un género sin leyes propias donde coexisten todos los géneros”<sup>259</sup>. Su definición depende de la percepción del creador. Así, para él, “hay historias que nacen para ser obras de teatro, o cuentos o novelas. Esto el escritor instintivamente lo sabe. Tal vez se equivoque cuando es muy joven, o dude, pero llega un momento en que lo sabe”<sup>260</sup>. Por ello, surge la necesidad de contar cuando existe un tema, una anécdota o una estructura que exigen la aceptación del escritor.

### **Itinerario de la narrativa de Abelardo Castillo**

La poética de Abelardo Castillo se muestra en toda su plenitud en la producción narrativa del autor. Para apreciar su evolución detallaremos los títulos que se han ido publicando a lo largo de los años.

En 1961 aparece *Las otras puertas*, primera colección de cuentos por la que recibe el Premio Casa de las Américas, editándose el volumen

---

<sup>258</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>259</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>260</sup> *Ibid.* p. 51.

simultáneamente en Buenos Aires y en Cuba<sup>261</sup>. “Un libro impresionante” -según afirmación de Félix Grande- que contenía trece relatos en la primera edición<sup>262</sup>.

Sin embargo, “El baldado” fue suprimido en el volumen recopilatorio de los cuentos completos, lo que refleja ya el hecho de que la obra de Castillo se encuentra en proceso de continua reelaboración. Los doce relatos restantes se presentan aquí agrupados en cuatro partes: “Los iniciados”, “Así habló”, “Infernáculo” y “Macabeo”. Con respecto a esta antología, Pedro Orgambide afirmaba en su reseña de 1962:

En este libro, como quien dice, Castillo se pinta entero. Es, según me parece, un buen autorretrato, involuntario, claro está, como todas las obras de ficción en las que uno se cuenta a sí mismo (...). Agrupa sus narraciones con un título: ‘Los iniciados’. Y por lo explícito, por lo natural y tal vez redundante, el título se transforma en algo más que un símbolo, en una contraseña para entrar a esa función secreta en la que el hombre deja de ser niño<sup>263</sup>.

El volumen recoge relatos publicados en forma individual en *El grillo de papel*. Tal es el caso de “El marica”, “Conejo” y “La madre de Ernesto”, entre otros<sup>264</sup>. Los cuentos de *Las otras puertas* dejan constancia del agudo

---

<sup>261</sup> Abelardo Castillo: *Las otras puertas*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961 y La Habana, Casa de las Américas, 1961.

<sup>262</sup> Félix Grande: “Abelardo Castillo: *Las otras puertas*” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1963) 165, p. 572.

<sup>263</sup> Pedro Orgambide: “Las otras puertas de Abelardo Castillo” en *El Escarabajo de Oro* (1962) 5, p.1.

<sup>264</sup> Estos cuentos aparecieron en *El grillo de papel* (1959) 1,1, pp. 1-6; (1960) 2,3, p.21 y (1960) 2,6, pp.21-42, respectivamente.

conocimiento del autor del ser humano, característica que profundizará en textos posteriores. Así, Orgambide subrayaba:

Dijimos que Castillo se pintaba entero en este libro Y al comentarlo mostramos más sus altibajos y diversidades que su preocupación esencial. No fue descuido, sino preocupación crítica. Ahora sí podemos decir que el dramaturgo de *El otro Judas e Israfel* mantiene en su libro de cuentos una actitud similar a la de su teatro y su labor polémica: un lúcido interrogante sobre la compleja condición humana.

*Cuentos Crueles* (1966) es definido en la contratapa: “lo imaginé, desde su primer cuento, como un libro único, pensado según aquella carta donde Poe declaraba (o para sí mismo descubría) el método de composición de toda su obra”<sup>265</sup>. La antología reunía diez textos en su primera publicación; no obstante, “Marcela, Pava” fue eliminado posteriormente. En una reseña del volumen publicada en Montevideo, Mantarás Loedel alaba su reedición con las siguientes palabras: “un libro que hay que felicitarse de poder leer”<sup>266</sup>.

Los textos de esta compilación se agrupan en dos partes. En la primera, destaca “Patrón”, llevado al cine en 1993<sup>267</sup>, y algunos cuentos de temática político-militar como “Los muertos de Piedra negra”, “En el cruce” y “Hombre fuerte”. La segunda parte incluye únicamente “Los ritos”. Con referencia a este texto, Manuel Ríos Ruiz comenta en una reseña de 1967: “Es un cuento, ¿el

<sup>265</sup> Abelardo Castillo: *Cuentos crueles*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966.

<sup>266</sup> Graciela Mántaras Loedel: “Un gran cuentista” en *La democracia* (1983) II, 38, s/p.

<sup>267</sup> La película homónima fue estrenada el 6 de julio de 1995. Esta coproducción argentino-uruguaya contó con la participación de destacados artistas rioplatenses. [vid. Jorge Rocca: *Patrón*, Buenos Aires-Montevideo, (s/d), 1993].



cuento? de la tragedia amorosa; pero, por lo subjetivo, desentona un poco su crueldad con la propiedad fundamental del resto, del total de estas narraciones. Abelardo Castillo hizo bien colocándolo con [sic] respiro y descanso, *entreacto* de la intensidad dramática de las anteriores”<sup>268</sup>.

La recepción en España de estos relatos fue positiva. Ríos Ruiz comenta al respecto: “Surgen, entonces, nuevos *Cuentos crueles*. Otras tragedias para relatar. No productos de la fantasmagoría. Ni del delirio. Sí de la vivencia, de la convivencia, de lo cotidiano, de la más palpable realidad”<sup>269</sup>. Y finaliza:

Abelardo Castillo, con estar en posesión de una técnica narrativa muy personal, de expresión directísima, está tan lejos de la perfección como del esnobismo –lo que consideramos su más acusada cualidad estética-, y es un escritor de su tiempo, para y por el tiempo. Tiene el deber trazado y el camino intuido. *Cuentos crueles* nos pone también de relieve la continuidad en alza de la prosa platense (...). Es decir, Abelardo Castillo es un hombre destacado de ese movimiento renovador, vitalísimo e inquieto que caracteriza a la novísima narrativa de su país<sup>270</sup>.

Como hemos señalado, durante el servicio militar, Castillo finaliza *La casa de ceniza*<sup>271</sup>. No obstante, pasarán once años hasta la publicación de esta *nouvelle*. En ella, la exposición de un ambiente de pesadilla se entrelaza con la meditación acerca del arte de nuestra época.

<sup>268</sup> Manuel Ríos Ruiz: “Abelardo Castillo: *Cuentos crueles*” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1967) 205, p. 177.

<sup>269</sup> *Ibid.* pp. 174-175.

<sup>270</sup> *Ibid.* p. 179.

<sup>271</sup> Utilizaremos la última edición para nuestro comentario. Abelardo Castillo: *La casa de ceniza*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

Matías Wenzel, un pintor cercano a la locura, convive con un sirviente extraño y guarda el secreto de una muerte pronosticada desde el epígrafe: “Señor, concede a cada cual su propia muerte”, de Rainer María Rilke<sup>272</sup>. En el primer capítulo, el narrador innominado subraya las características de la casa donde transcurre la obra. Su descripción combina lo fantástico y lo simbólico. Como comenta el autor en el posfacio:

Jack London construyó en la realidad su Casa del Lobo; Neruda, su monstruo en Isla Negra. Alejandro Dumas, en la ficción, una Casa del Viento. En un lugar parecido a Adrogué, Borges, la quinta simétrica donde Lönrot es muerto por Scharlach. Mujica Láinez, su vieja requetevieja casa que se viene al suelo; Carpentier, su casa que desde el suelo se rearma, aboliendo el tiempo... Con rezagos de estos materiales yo edifiqué la mía, de ceniza<sup>273</sup>.

El narrador se dispone a evocar hechos ocurridos durante dos noches en que visitó este sitio. Antes advierte que había conocido a Matías Wenzel veinte años atrás. Por tanto, intentará reconstruir lo sucedido desde el presente de la escritura. Para lograr su objetivo, dialoga con un interlocutor llamado Castillo y señala sobre el protagonista:

Llamaré Wenzel a aquel hombre. Puesto que debo llamarlo de algún modo -traicionarlo para siempre de algún modo-, escribo con premeditación un nombre irreal, un sonido, más verdadero quizá

---

<sup>272</sup> *Ibíd.* p. 7.

<sup>273</sup> Abelardo Castillo: *La casa de ceniza*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 138.

que el otro, el que nadie recuerda pero podría pronunciar. Invento para mi venganza, o para mi piedad, un nombre: Wenzel<sup>274</sup>.

Pronto, Wenzel revelará la historia de su mujer muerta. Según informa el narrador, “fue una muchacha que se llamaba Isa y que entonces [cuando conoció al artista] tendría quizás cinco años: a los catorce se casó con Wenzel”<sup>275</sup>. La joven es la musa inspiradora de su marido. Por ello, las paredes de la casa exhiben incontables retratos de Isa. Si bien la belleza de su imagen conmueve al visitante, éste se sobrecoge frente a una pintura diferente:

La fealdad de ese rostro, de ese cuerpo, era realmente hipnótica. Aquello era la representación más procax de lo destruido, del estrago humano: era la antítesis misma de la belleza. Y sin embargo fascinaba. (...) Su autor había insultado a Dios en cada una de las arrugas, en cada una de las deformidades y transparencias de aquella devastación. Era la fealdad pura. La vejez pura<sup>276</sup>.

A partir de esta visión, el narrador comprende la obsesión del protagonista por conservar la juventud de Isa. Wenzel venera la hermosura como representación de lo puro y por ese motivo asesina a su mujer<sup>277</sup>. El pintor confiesa su crimen y busca la absolución del narrador. El personaje persigue el castigo de la humanidad, incendia la casa y únicamente el narrador logra huir.

---

<sup>274</sup> *Ibid.* p. 15. Este último comentario del narrador recuerda al recurso utilizado por Borges cuando descubre la elección de los nombres de sus personajes.

<sup>275</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>276</sup> *Ibid.* p. 115.

<sup>277</sup> Castillo expone obsesiones semejantes a las desarrolladas en *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde.

Castillo prosigue su trayectoria narrativa con *Los mundos reales*, antología de cuentos publicada en Chile y donde reúne nueve relatos incluidos en libros anteriores<sup>278</sup>. “La madre de Ernesto”, “Hernán”, “El marica”, “Fermín”, “Erika de los pájaros” y “Also sprach el señor Núñez” pertenecen a *Las otras puertas*; y “Réquiem para Marcial Palma”, “Patrón” y “Los muertos de piedra negra”, a *Cuentos crueles*.

Policarpo Varón comenta en su reseña de 1973: “[*Los mundos reales*] comprende, pues, alrededor de 15 años de trabajo narrativo y describe el movimiento de la cuentística de Castillo, un periplo temático, verbal y conceptual de casi veinte años”<sup>279</sup>. Y más adelante puntualiza:

En la narrativa de Castillo se puede hablar de un *principio substancial* (Trosky) que alienta y posibilita la riqueza de su escritura...La ética, la política, la didáctica si las hay en estos cuentos no proceden sino de ese principio y de una estricta autonomía literaria que proporciona el dominio de los materiales de la experiencia y de los materiales verbales<sup>280</sup>.

Los rasgos descritos por Varón se reflejan, asimismo, en la siguiente colección de cuentos de 1976, *Las panteras y el templo*<sup>281</sup>. Castillo proyecta en once relatos sus reflexiones acerca del acto de escribir y su relación con la vida. Este hecho se subraya en el tono personal de las historias y en el ambiente pesimista de las mismas. Tras casi diez años de silencio, este volumen exhibe una

<sup>278</sup> Abelardo Castillo: *Los mundos reales*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

<sup>279</sup> Policarpo Varón: “Abelardo Castillo, *Los mundos reales*” en *Eco* (s/a) 130, p. 367.

<sup>280</sup> *Ibíd.* p. 370.

<sup>281</sup> Abelardo Castillo: *Las panteras y el templo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.



materia narrativa cimentada en la experiencia vital del autor, ya que, como señala Juan Forn, “entre 1966 y 1976 circuló un torrente de hectolitros de alcohol por el organismo de Castillo”<sup>282</sup>.

La antología *El cruce del Aqueronte* (1982) fue galardonada con el Segundo Premio Municipal de Cuento<sup>283</sup>. En ella se reunían quince relatos, de los cuales seis eran inéditos. Esta colección, como sucedió con las precedentes, recibió una respuesta favorable de la crítica. Como subrayó J. Malabia: “[*El cruce del Aqueronte*] alcanza la dimensión de un libro sólido, a tener en cuenta dentro de lo que se está conociendo en materia narrativa rioplatense”<sup>284</sup>. En esta reseña publicada en Montevideo se analizan las posibles conexiones de los relatos de Castillo con textos provenientes de la tradición literaria argentina. En relación con esto, se señalan bondades y defectos de los escritores porteños contemporáneos. Como conclusión, se sostiene que “el balance resulta muy positivo”<sup>285</sup>.

La antología contiene el cuento “El cruce de Aqueronte” que formará parte del material narrativo de *El que tiene sed*, novela publicada en 1985 y por la que obtiene el Primer Premio Municipal del Bienio 1984/1985<sup>286</sup>.

El título de esta novela refleja la situación de su protagonista, Esteban Espósito, escritor alcohólico sumido en la angustia que le provoca su adicción.

---

<sup>282</sup> Juan Forn: “Los mundos...” *loc. cit.* p.10.

<sup>283</sup> Abelardo Castillo: *El cruce del Aqueronte*, Buenos Aires, Galema, 1982.

<sup>284</sup> J. Malabia: “Balance de un narrador por él mismo” en *El día de Montevideo* (1983) p.13.

<sup>285</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>286</sup> Abelardo Castillo: *El que tiene sed*, Buenos Aires, Emecé, 1985.

Carlos Gómez apunta al respecto: “Castillo no ha escrito solamente la historia de un alcohólico, sino la misma novela del *alcoholismo*. La designación, sin embargo, con todo su posible prestigio, tiene una fuerte carga testimonial, documental, que no es su mérito principal”<sup>287</sup>. También Luis Justo subraya este aspecto: “El tema de Abelardo Castillo es, una vez más, el eslabón ético-literario, y por esto mismo, lo insólito de la obra no reside en proyectar luz sobre ese conocido eslabón, sino una luz local, porteña o, si se prefiere generalizar, argentina”<sup>288</sup>. Para María Bustos, “[las piezas narrativas de *El que tiene sed*] pueden ser leídas en términos de ejemplos o fábulas ejemplificadoras de los tortuosos laberintos del alcoholismo y la destrucción personal”<sup>289</sup>.

La obra se construye mediante la intercalación de relatos en primera y tercera persona, comentarios, fragmentos de estudios sobre el alcoholismo y breves textos que descubren los diferentes estados del personaje. Estos provienen de una agenda cuadrículada donde Esteban escribe la novela de su vida: una “Parábola de la angustia y la tristeza” según afirmación de Hilda Cabrera<sup>290</sup>. El protagonista de *El que tiene sed* revela su subjetividad en medio de sus pesadillas de dipsómano. El autor revela el origen de esta obra:

Yo pensaba escribir una colección de relatos con el personaje de Esteban Espósito. En un viaje nada sobrio cayó sobre mí –no sé de qué otra manera decirlo– el tema de “El cruce del Aqueronte”,

<sup>287</sup> Carlos Alberto Gómez: “Una *lúcida locura*” en *La Nación* (1985) s/p.

<sup>288</sup> Luis Justo: “El que tiene sed” en *La prensa* (1985) s/p.

<sup>289</sup> María Bustos: “A la narración por el infierno del alcohol, del dolor” en *Tiempo Argentino* (1985) p. 6.

<sup>290</sup> Hilda Cabrera: “Parábola de la angustia y la tristeza” en *La Razón* (1985) pp. 13-14.

después escribí el encuentro con el Hombre de los ojos de Plata, y cuando llegué al relato del *delirium tremmens*, sentí que eso se estaba transformando en una novela<sup>291</sup>.

Esteban Espósito lleva la connotación de abandono en su nombre: es 'expósito', el huérfano. Asimismo, forma parte de la tradición de los 'escritores malditos', cuya herencia de alcoholismo o locura constituye el 'Panteón familiar' del protagonista. Así, el personaje invoca a Gerard de Nerval, Dylan Thomas, Malcolm Lowry o Jacobo Fiksler (Fijman), entre otros. Éstos intervienen en diversas situaciones como mediadores entre la realidad y el mundo de las alucinaciones alcohólicas padecidas por Espósito. Enrique Sureda alude a este hecho: "En *El que tiene sed*, los límites de la ebriedad —el caminar sobre el filo de la navaja— no presentan treguas, ni siquiera cuando se produce la voluntaria internación del protagonista en un nosocomio o se revelan leves indicios de una aproximación a legítimos sentimientos cristianos"<sup>292</sup>.

Espósito desea hallar un sentido a su vida. Por esta causa establece un pacto demoníaco con el alcohol, por el que pretende adquirir el don de la escritura:

Algún día, pensó Esteban Espósito, yo voy a escribir estas cosas. Aunque sea para no olvidarme de mí. Voy a escribir también que hubo por lo menos un día de mi vida, entre la madrugada y el amanecer de un domingo, en que supe quién era, qué soy, qué es

---

<sup>291</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op.cit.* p.113.

<sup>292</sup> Enrique Sureda: "El alcohol y la agonía" en *Bancarios del Provincia*, (s/a), p.32.

Esteban Espósito. No un hombre entre hombres, sino un borracho entre borrachos<sup>293</sup>.

Como sugiere Daniel Freidemberg, el protagonista “compra, también, su salvoconducto contra el miedo, porque vivir, para él, es una apuesta vertiginosa”<sup>294</sup>. Espósito quiere recuperarse de la decadencia y para ello cifra su esperanza en una joven, la Sirenita. Finalmente, alcanzará la salida del abismo con la ayuda de este personaje. En relación con esto, Carlos Gómez señala: “El horror parece haber quedado definitivamente atrás y las inquietudes del personaje –que es culto, desprejuiciado y lúcido- han pasado de ser físicas a metafísicas. Esteban Espósito, por último, podrá acercarse ahora y por primera vez sin terror, al vino celebratorio”<sup>295</sup>.

En 1988 Abelardo Castillo reunió una serie de textos misceláneos en *Las palabras y los días*<sup>296</sup>. Por ella obtuvo el Segundo Premio Municipal de Ensayo del Bienio 1988/1989. En este libro, dedicado a su padre “en sus luminosos ochenta años”, incluye artículos inéditos y otros ya publicados, pero modificados hasta tal punto que pueden juzgarse como nuevos<sup>297</sup>. El autor lo apunta en el prólogo: “Los escribí a lo largo de muchos años. El más antiguo es anterior a 1960, el más reciente lo estoy redactando ahora”<sup>298</sup>. Asimismo recuerda el motivo

---

<sup>293</sup> Abelardo Castillo: *El que tiene... op.cit.* p.165.

<sup>294</sup> Daniel Freidemberg: “Sed de delirio” en *Clarín* (1985) (s/a), p.16.

<sup>295</sup> Carlos Alberto Gómez: “Una lúcida... loc. cit. s/p.

<sup>296</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op. cit.*

<sup>297</sup> *Ibíd.* p. 7.

<sup>298</sup> *Ibíd.* pp. 9-10.

que les dio origen: el programa de radio 'Otras aguafuertes porteñas', que dirigió junto a Sylvia Iparraguirre en 1975<sup>299</sup>.

Entre los veintiséis textos escogidos los dos más extensos rinden homenaje a Jean Paul Sartre y Miguel de Unamuno. Ambos ensayos trasuntan admiración, respeto y reconocimiento hacia estos pensadores de incuestionable trascendencia.

Castillo señala el importante papel del pensador francés en su formación intelectual, circunstancia compartida con otros escritores:

Tuvimos la fortuna de entrar en la adolescencia acompañados por el pensamiento y las ficciones de Sartre: gracias a la diferencia de edad, y, en Latinoamérica, gracias a la distancia, nos hicimos jóvenes al compás de su adultez creadora, fuimos contemporáneos privilegiados de sus ideas y sus personajes, y unas y otros vivían y se modificaban en y con nosotros<sup>300</sup>.

En el texto se advierte la visión de Castillo con respecto al compromiso que hemos puntualizado en el capítulo anterior. De esta forma, se subraya la consideración sartreana del arte en estrecha relación con la sociedad.

Castillo escribió este homenaje al enterarse de la muerte de Sartre en 1980 y en él se evidencia su admiración por uno de sus pilares formativos: "Ningún otro escritor de nuestra época consiguió cifrar, como él, en escritura y en actos, el

---

<sup>299</sup> Este programa fue prohibido tres veces en un mismo día, el 24 de marzo de 1976, cuando se produjo el Golpe de Estado de las fuerzas armadas argentinas [*Ibid.* p. 9].

<sup>300</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op. cit.* p. 126.

tiempo que le tocó vivir. No sabemos qué es lo que un día irá unido a su nombre; sabemos lo que sigue siendo para nosotros: un contemporáneo<sup>301</sup>.

La admiración hacia Unamuno dio lugar a “La agonía sonora”. En el ensayo se explaya acerca de la originalidad del escritor español, o su ‘rareza de lo singular’. A este respecto, Castillo señala:

Casi todo el gran arte y la mejor literatura de nuestro tiempo son oficio de enfermos. Sociales, mentales o patológicos, pero enfermos. El nombre de la enfermedad de Unamuno lo había pronunciado Sören Kierkegaard, en 1849, año en que Poe (*the fever called “living”*) murió de esta misma peste. *Sygdomme tl døden*, la enfermedad mortal<sup>302</sup>.

De esta manera, describe el deseo unamuniano de perdurar como consuelo desesperado ante su condición mortal. Castillo coloca a Unamuno en el ambiente espiritual del existencialismo y extiende la mirada hacia otros horizontes filosófico-literarios cuando puntualiza:

Miguel de Unamuno, filósofo o poeta, novelista o dramaturgo, andaba luciendo por España, alumbrando a España; su inteligencia (“esa cosa terrible, la inteligencia”) era de una imperdonable luminosidad. España, al apagarle Unamuno, anocheció de golpe. Spinoza, Chestov, Avenarius, von Hartmann, Spencer, irrumpieron en España (o España irrumpió en ellos) a través de la palabra de este hombre. Ibsen, Carducci, Leopardi, Carlyle, Tennyson, poetas escandinavos, alemanes, hispanoamericanos (Silva, Darío, Guillén)

---

<sup>301</sup> *Ibid.* p. 133.

<sup>302</sup> *Ibid.* p. 88.

todo el que se puso a tiro de aquella avidez espiritual dejó algo allí<sup>303</sup>.

Castillo reafirma como rasgo de Unamuno la 'transfiguración' o 'reencarnación' de ideas ajenas desde lo propio. Así, consuma su descripción: "Injusto, generoso, egoísta, creyente hasta el misticismo, casi ateo, genial y grande hasta cuando envidiaba, Unamuno le da la razón a Raskolnikov: hay dos medidas. Una, para los hombres ordinarios. Y la otra medida"<sup>304</sup>.

La admiración de Castillo por el escritor español se plasma, asimismo, en un poema publicado en *El Escarabajo de Oro*, en el que subraya las características antes mencionadas:

Unamuno

Solo Miguel en tierra de Migueles,  
áspero de meseta y Salamanca,  
vasco hasta la tragedia, soberbioso  
perfil de puñalada.

Pienso tus apellidos y se me hacen  
una exprimida, unánime, una entraña  
apretada y unánime, Unamuno  
y Jugo: hondón que sangra.

La muerte te rondaba por las noches  
como a un toro en su víspera de plaza,  
tu vida fue de sábado a la noche  
por la que te rondaba.

---

<sup>303</sup> *Ibid.* p. 93.

<sup>304</sup> *Ibid.* p. 95.

Agónico Miguel del mucho Gólgota  
 con tanto infierno y rajos por el alma,  
 qué soledad más sola fue la tuya  
 tan sin el Sancho Panza.

La muerte te subía por las noches,  
 pero qué abajo y español te andabas,  
 Miguel terroso de Unamuno y Jugo,  
 tan Miguel, sin España<sup>305</sup>.

Castillo dedica otras páginas, a Edgar A. Poe, Carlos Gardel, Hermann Hesse, Roberto Arlt y Julio Cortázar. Rescata también pasajes inspirados en sucesos cotidianos, como una noticia radiofónica o un mensaje nunca enviado. Así, en “Carta lacaniana en torno a un residuo”, el autor plantea la lucha por la dignidad del trabajo intelectual<sup>306</sup>. En otros textos, recalca su pasión por el ajedrez y el boxeo, evoca lecturas de niñez y lugares especiales, como las cocinas de las casas de barrio. Con respecto a éstas señala:

Hubo un tiempo hermoso e irrecuperable en que la gente tenía un lugar en el mundo. Una especie de vientre cálido, de corazón para habitar. Yo atesoro para mí (o ahora lo invento) el recuerdo de una infancia y una adolescencia de amor en las cocinas. He escrito amor, sí. Porque ahora me parece que todo sucedía en las cocinas<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> Abelardo Castillo: “Unamuno” en *El Escarabajo de Oro* (1964) V, 25, p. 24.

<sup>306</sup> *Ibid.* p. 113-115.

<sup>307</sup> *Ibid.* p. 183.



Asimismo, el autor ofrece una visión de Buenos Aires como una mujer:

Buenos Aires, de noche, es azul. Se purifica. Hasta la humedad de sus empedrados se vuelve mágica, hasta la neblina brilla. Sólo de noche Buenos Aires tiene estatuas y arboledas, campanarios y zaguanes. Es de noche cuando uno descubre los pasajes y las cortadas, la repentina majestad de una casa por la que pasamos mil veces de día, pero que, como un secreto para nosotros solos, se nos revela para siempre una madrugada<sup>308</sup>.

De esta manera, *Las palabras y los días* estimula el interés del lector por la heterogeneidad del material que recoge. Federico Peltzer destaca al respecto: “queda flotando algo así como una intuición: quizá Castillo haya llegado a una etapa en que sea justo pedirle un ensayo más extenso sobre tantas cosas como se ofrecen a la meditación en nuestra tierra”<sup>309</sup>.

El itinerario literario del escritor prosigue en 1991 con la novela *Crónica de un iniciado*<sup>310</sup> con la que logró el Premio Club de los Trece del año. Esta obra narra, en sus 458 páginas, 36 horas de la vida de Esteban Espósito correspondientes a un viaje a la ciudad argentina de Córdoba. El narrador-protagonista evoca sucesos aparentemente inconexos de la visita. Como puntualiza Luis Chitarroni:

No se trata (aunque la modestia del título intente persuadirnos) de nada parecido a una crónica, al menos no en el sentido de ordenamientos que empeña la palabra cuando, por ejemplo, A le

---

<sup>308</sup> *Ibíd.* p. 17.

<sup>309</sup> Federico Peltzer: “Personal, desde lo variado” en *La Gaceta* (1988) s/p.

<sup>310</sup> Abelardo Castillo: *Crónica de un iniciado*, Buenos Aires, Emecé, 1991.

cuenta a C su encuentro con B. El relato del iniciado es la víspera y el momento exacto y la recordación desde cierta sabiduría posterior al rito, pero la sabiduría misma establece “ese caos de razón” que nos hará testigos del instante, de la orfandad sin hache, del apuro de contar con todo el tiempo de la literatura<sup>311</sup>.

De esta manera, Castillo completa la historia empezada en *El que tiene sed*. El propio escritor ha señalado el origen de la misma:

La imaginé hacia 1961 como cuento. Iba a ser un relato que se llamaría “Graciela”, y era la historia de la novela pero contada en diez o quince páginas: un hombre conoce a una mujer y, por alguna razón, se va a ir de ese lugar al día siguiente.

Casi de inmediato supe que era una novela. Esa anécdota creció, incorporó otros personajes<sup>312</sup>.

Isidoro Blaisten recuerda acerca de la gestación de esta obra: “Castillo nos leía las infinitas y cambiantes versiones de los capítulos de esta novela. Y durante treinta años la mirada del ojo desprendido de la cara de Santiago, caído en el piso de un cuarto de hotel, nos fue siguiendo con su visión horrenda de un país que se iba volviendo horrendo”<sup>313</sup>. Por ello, concluye: “nos ha dejado una novela fundamental, una lección de literatura”<sup>314</sup>. También Raúl Brasca la elogia en su reseña de 1992:

No se puede decir de CRÓNICA DE UN INICIADO que sea sólo una buena novela. Difiere de una buena novela, como difiere una

<sup>311</sup> Luis Chitarroni: “Coronación de la espera” s/d.

<sup>312</sup> Abelardo Castillo: *El oficio...* op.cit. p.111.

<sup>313</sup> Isidoro Blaisten: “El precio es la palabra, destrozarse en la palabra” en *La Maga* (1991) s/p.

<sup>314</sup> *Ibid.*

buena canción de una ópera de Wagner: CRÓNICA DE UN INICIADO es una Obra Mayor. Pero la complejidad no alcanzaría si faltara el elemento estético; y sobre eso hay que señalar que la exacta proporción en que las partes integran el todo y un lenguaje cuidado que frecuentemente toma vuelo poético, sumados a sus otros méritos, la colocan entre lo mejor de la novelística latinoamericana<sup>315</sup>.

La arquitectura de esta obra crece a partir de una anécdota central: la relación entre Espósito y Graciela Oribe. Las cuatro secciones de esta “intensa e irrealizable historia de amor” –en palabras de Hermes Villordo- incorporan otros temas en múltiples rupturas crono-espaciales<sup>316</sup>. A este hecho se refiere Raúl Castagnino: “En las cambiantes referencias a que el lector de *Crónica de un iniciado* ha de atender, resulta novela en permanente construcción y reconstrucción. Pese al aparente caos con que pareciera haber alcanzado su forma literaria, paradójicamente, por contenido y forma, responde a una esencial racionalidad”<sup>317</sup>.

Castillo aborda, por ejemplo, el mito de Fausto trasladado a la década del sesenta en Argentina<sup>318</sup>. Así, Esteban Espósito alcanzará su propósito al canjear su vida por la literatura en un pacto diabólico<sup>319</sup>. La trama propone, asimismo, una interpretación personal de la historia argentina al narrar las aventuras del abuelo

<sup>315</sup> Raúl Brasca: “Solos en la librería” en *Maniático textual* (1992) 5, p. 25.

<sup>316</sup> Oscar Hermes Villordo: “Intensa e irrealizable historia de amor” en *La Nación* (1991) p. 5.

<sup>317</sup> Raúl Castagnino: “Entre el experimento y la trascendencia: *Crónica de un iniciado*” en *La Prensa* (1991) s/p.

<sup>318</sup> El autor señala: “[el problema fáustico] pasó a convertirse en el fondo de algo, otra cosa que yo necesitaba contar. En Abelardo Castillo: *El oficio... op.cit.* p.111.

<sup>319</sup> Recordemos que el autor había revelado las consecuencias de este acuerdo en *El que tiene sed*.

Laureano Zamudio, héroe de la época de Rosas<sup>320</sup>. El autor compara la historia épica con el presente de su país. Del mismo modo, analiza sucesos como la guerra de Vietnam e incluso ofrece una visión personal del universo.

Debemos destacar en la obra el enfoque especial del tiempo, cuyas coordenadas borran los límites de los acontecimientos. Como señala Isabel Roseta, “es novela para lectores atentos, dispuestos a ser llevados hacia tiempos pasados, presentes y futuros”<sup>321</sup>. El autor puntualiza al respecto en entrevista con Roxana Allen:

Todo ha sucedido en un solo día y hace muchos años. Pero el tiempo del recuerdo es Esteban el que lo cuenta, es mucho más lento. Es como si no pasara. Para el protagonista, cada vez que recuerda esas horas, ese tiempo quedó fijo, pero en un mundo que va cambiando y con un personaje que va creciendo a medida que escribe. Porque sobre la escritura también fue pasando el tiempo<sup>322</sup>.

El libro muestra la madurez del escritor. Se evidencia en sus páginas la búsqueda de absoluto y el esfuerzo del autor por lograr su objetivo. Como ha subrayado Vicente Battista, “Valió la pena tamaña espera: *Crónica de un iniciado* es un texto fundacional, totalizador, que se inscribe entre los grandes títulos de las

---

<sup>320</sup> Las alusiones a la historia argentina remiten a *Sobre héroes y tumbas*. En esta novela, Sábato inserta el relato de los enfrentamientos de unitarios y federales recurriendo a los ‘flashbacks’. Castillo se vale de un recurso semejante [Véase José Amícola: “*Sobre héroes y tumbas* y su contorno” en *Escritores argentinos del Siglo XX*, La Plata, Fundación Facultad de Humanidades, 2001].

<sup>321</sup> Isabel Roseta: “Fuerte tensión narrativa: *Crónica de un iniciado*” en *El francotirador literario* s/d.

<sup>322</sup> Roxana Allen: “En la tradición del descenso” s/d.

últimas décadas. Un libro al que habrá que recurrir cada vez que se hable de literatura”<sup>323</sup>.

En 1992 Castillo publica *Las maquinarias de la noche*<sup>324</sup>. Allí reúne once relatos, de los cuales “La casa del largo pasillo”, “Corazón” y “La fornicación es un pájaro lúgubre” habían aparecido en *Los mundos reales*; “El hermano mayor”, “El tiempo y el río” y “La cuestión de la dama en el Max Lange” fueron escritos posteriormente a la publicación de *Crónica de un iniciado*, “como un exorcismo a esa parálisis cercana a la estupidez que deja la aparición de una obra que siempre imaginamos imposible o póstuma”, aclara el autor en el prólogo (CC, p. 349). En cuanto a “El decurión” y “Muchacha de otra parte” “nacieron entretreídos con las páginas finales de esa novela, como si hubieran querido recordarme que alguna vez fui un escritor joven” (CC, p. 349).

Se incluyen en este volumen relatos realistas con otros que podrían calificarse de fantásticos. Así, “Por los servicios prestados” refiere campañas militares, “La fornicación es un pájaro lúgubre” describe un encuentro amoroso pleno de sensualidad y “El decurión” descubre la composición dual de la vida. Algunos de los textos se inician por medio del diálogo de dos interlocutores, quienes dan cuenta de la historia a través de sus intervenciones. Juan Forn ha señalado al respecto: “En su construcción, estos cuentos parecen dialogar más con Chejov y Maupassant que con Borges, Cortázar o Arlt, tal como lo hacían los

---

<sup>323</sup> Vicente Battista: “La revolución, el exilio y la muerte” s/d.

<sup>324</sup> Abelardo Castillo: *Las maquinarias de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

relatos iniciales de Castillo. La tensión es más subterránea y, a la vez, más cristalina”<sup>325</sup>.

Al año siguiente, Castillo recibe el Premio Nacional Esteban Echeverría por el conjunto de su narrativa. Otro reconocimiento a su trayectoria fue la concesión del Premio Konex de Platino y el Diploma al Mérito en 1994, otorgados por la Fundación Konex Argentina. Asimismo, en 1996, obtiene el Premio de Honor de la Provincia de Buenos Aires, compartido con Ernesto Sábato y Marco Denevi. En 1997, publica *Ser escritor* y *Cuentos completos -Los mundos reales*.

*Ser escritor* recopila textos inéditos en su mayoría<sup>326</sup>. Vicente Battista recuerda en el prólogo cómo fueron seleccionados sus heterogéneos materiales: “Había textos que se referían al escritor y al acto de escribir, había reflexiones sobre qué se debe entender por ética literaria y política y postulados acerca del arte y la literatura”<sup>327</sup>. Y un poco más adelante agrega: “encontré de todo, desde fragmentos de ensayos, notas y artículos, hasta desgrabaciones de charlas y apuntes de taller. Incluso me topé con el *Diario* que Castillo viene llevando desde hace cuarenta años”<sup>328</sup>.

El libro se divide en diez secciones, dos de las cuales ocupan posición destacada: “Escritores en persona” e “Irreverencias”. Allí, se sintetizan las

---

<sup>325</sup> Juan Forn: “Los mundos...” *loc.cit.* s/p.

<sup>326</sup> La primera edición de *Ser escritor* integró una colección denominada *Los Maestros* publicada por la Editorial Perfil. Hemos utilizado para nuestro comentario la segunda edición (1998).

<sup>327</sup> Vicente Battista: Prólogo a Abelardo Castillo, *Ser escritor... loc cit.* pp. x-xi.

<sup>328</sup> *Ibid.* p. xi.

conversaciones informales que mantuvieran Castillo y Battista durante la preparación del libro. En ellas se resumen anécdotas de encuentros personales con Leopoldo Marechal, Borges o Cortázar, y comentarios sobre escritores argentinos de diferentes épocas como Benito Lynch, Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández o José Ingenieros, entre otros.

Asimismo, el autor reafirma en “Literatura nacional” su admiración por Horacio Quiroga y Roberto Arlt y en “Ética y compromiso” ratifica su postura ante la literatura y su vinculación con la realidad, especialmente en el contexto latinoamericano. La obra finaliza con “Mínimas”, cuarenta y seis frases que condensan lo desarrollado anteriormente.

En cuanto a *Cuentos completos*, amalgama los volúmenes anteriores y añade cuatro relatos inéditos. Para Ariel Dilon constituye “el libro de una vida”<sup>329</sup>. La importancia de esta edición radica en la inclusión de relatos aparentemente definitivos ya que es conocida, como hemos subrayado, la frecuente reelaboración de los textos por parte de Castillo. Por esta razón, hemos considerado apropiado efectuar nuestro estudio a partir de esta última compilación.

La publicación de estos relatos en España recibió una valoración positiva de la crítica. Por ello, Miguel Herráez se lamenta del desconocimiento de la obra por parte de muchos escritores del otro lado del Atlántico: “Es sorprendente el desencuentro que, en los últimos decenios (y me remito a los años ochenta y noventa), se ha producido entre España y Latinoamérica en lo referente a

---

<sup>329</sup> Ariel Dilon: “Todos los cuentos de Abelardo Castillo. El libro de una vida” en *Tres puntos* (1999) I, 21, s/p.

intercambio literario”<sup>330</sup>. Y puntualiza más adelante: “Con estos *Cuentos completos* nos encontramos ante un narrador de calado, de gran calado. Un narrador que no puede quedarse *únicamente* allá. Un narrador que debe ocupar la casilla que le corresponde en el *puzzle* de la gran literatura hispanoamericana contemporánea”<sup>331</sup>.

María Fasce reúne en 1998 las conversaciones mantenidas con Castillo entre diciembre de 1994 y 1997. En *El oficio de mentir*, el autor expresa su opinión sobre movimientos estéticos, políticos y filosóficos, así como sobre literatura y cine. Asimismo, se explaya en asuntos polémicos como las diferencias entre hombres y mujeres, el comunismo o la posmodernidad. Sitio privilegiado ocupan los comentarios sobre las historias que motivaron sus cuentos y el relato de anécdotas de juventud. En lo referente al título del libro, María Fasce señala en el prólogo:

Severo, arbitrario, infantil, narcisista, solemne, cómico, contradictorio, atormentado y tormentoso, Castillo ya se parece a todos los hombres con los que he conversado a lo largo de estas páginas. Ya ha levantado y derribado sus propios mitos.

‘Un escritor es un hombre que miente’, dice.

Todos los hombres mienten. Las mentiras de los escritores -sus verdades- son las únicas que justifican un libro<sup>332</sup>.

---

<sup>330</sup> Miguel Herráez: “*Cuentos completos*, Abelardo Castillo” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1999) 592, p. 146.

<sup>331</sup> *Ibid.* p. 148.

<sup>332</sup> María Fasce: “Prólogo” a Abelardo Castillo: *El oficio... op.cit* p. 12.



En la contratapa se subrayan las virtudes de esta obra: “El *Oficio de mentir* revela un *Castillo* lúcido, polémico e impredecible. Estas páginas brindan, sin proponérselo, una auténtica lección de literatura”<sup>333</sup>.

En 1999 se publica la novela *El evangelio según Van Hutten*. La trama se despliega siguiendo un esquema policial y aborda, al mismo tiempo, cuestiones teológicas. En entrevista con María Esther Vázquez el escritor declara: “Mi novela es una especie de expresión de deseo: un evangelio que cambiara al mundo”<sup>334</sup>. A este aspecto alude también en diálogo con Leandro Pinkler:

El Evangelio que yo digo que encontró Van Hutten no tiene una sola palabra que no esté contenida en los Evangelios canónicos, lo que pasa es que he hecho con los Cuatro Evangelios una especie de nuevo Evangelio, he tomado de los Evangelios los momentos que a mí me parecían más interesantes y los he unido en una sola Epístola que no está puesta en el libro en totalidad. Me refiero a ella, pero para poder hablar de ella en realidad es como si la hubiera escrito.

Con esta nueva obra el autor retoma el tratamiento de asuntos religiosos, tan abundantes en su literatura. En ella un historiador cincuentón, narrador innominado, descubre un enigma relacionado con el arqueólogo uruguayo Estanislao Van Hutten. Este personaje octogenario había participado en 1947 de las excavaciones del Qumram, en el Mar Muerto. En aquella oportunidad, habían hallado un texto de San Juan escrito en arameo, fragmento contemporáneo de Jesús pero que, sin embargo había permanecido oculto. Como consecuencia de esto, Van Hutten había publicado un libro polémico sobre los Rollos del Mar

<sup>333</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* (contratapa).

<sup>334</sup> María Esther Vázquez: “Los misterios divinos...” *loc. cit. s/p.*

Muerto y la secta de los esenios. Por esta razón, el arqueólogo había simulado su muerte refugiándose en La Cumbrecita, provincia de Córdoba. El descubrimiento de este enigma envuelve al narrador en una trama detectivesca cuyo desarrollo oculta verdades teológicas hasta el desenlace. Como expone Enrique Foffani:

Castillo saca provecho de la analogía entre la vida y la arqueología para convertirla en la ley de lo novelesco: sólo se encuentra lo que se busca (...) El trabajo arqueológico es literal y metafórico, es decir, parte de la trama y un modo de leer. Es como si Castillo planteara que la novela puede ser en realidad un evangelio<sup>335</sup>.

Así, el autor indaga sobre los fundamentos del cristianismo y sostiene la teoría respecto de la traición de Judas desarrollada en su *opera prima*. Van Hutten defiende la inocencia de Judas, utilizado según él por la iglesia cristiana para ocultar su oposición a la misión de Cristo. Carlos Morán ha caracterizado la obra de esta manera: “una novela ‘discutidora’, como si con el pretexto del lenguaje evangélico quisiera recuperar el espacio confrontativo que caracterizó a los sesenta y al mismo tiempo escrita con un estilo engañosamente simple que no hace más que ratificar la calidad literaria de su autor”<sup>336</sup>. A esto se refiere Daniel Teobaldi cuando destaca: “El *Evangelio según Van Hutten* es una novela que trata de recuperar el placer por la lectura en un texto construido con prolijidad y que,

---

<sup>335</sup> Enrique Foffani: “Intrigas místicas, verdades ocultas” en [http:// www.literatura.org](http://www.literatura.org) (27/07/01).

<sup>336</sup> Carlos Roberto Morán: “Misterios y revelaciones en una novela herética” en *La Capital Suplemento Cultural*, <http://www.rosariolibros.com/lacapital/suplemento2/index/html> (28/07/01).

además de ofrecer entretenimiento, propone al lector algunas instancias reflexivas que se habían empezado a ausentar de la narrativa actual<sup>337</sup>.

A partir de 1999, Castillo trabaja en relatos inéditos<sup>338</sup> y que podrían anticipar una nueva colección de cuentos. El autor ha señalado en entrevistas recientes su dificultad para escribir textos de ficción en un país golpeado por una de las peores crisis de su historia<sup>339</sup>:

Por un lado está la dureza de la realidad, que pasa por la puerta de casa, y por otro es necesario ese egoísmo de paz, sosiego y tranquilidad para encerrarte a escribir, con tus personajes imaginarios. Entonces cuestiono mi propio oficio, pero no el oficio en general. (...) Creo que éste es uno de esos momentos en los que hay que buscar de nuevo el sentido de las palabras<sup>340</sup>.

Con respecto a este tema, ha enviado algunos textos a Italia. Denominados “Cartas a un amigo italiano”, dan cuenta de la visión del autor acerca de la crisis argentina<sup>341</sup> cuando comenta:

Estamos tan mal que no tenemos casi posibilidad de que la cosa no mejore (...). Probablemente estemos pasando por un momento en el

<sup>337</sup> Daniel Teobaldi: “El *Evangelio según Van Hutten*” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (2000) 599, p. 144.

<sup>338</sup> [Véase Apéndice].

<sup>339</sup> El diario *El País* publicó un extenso artículo en relación con esta situación crítica. En él se valora la intensa labor cultural desarrollada en Argentina a pesar de las dificultades económicas. Entre los autores destacados se menciona a Abelardo Castillo [José Andrés Rojo: “El torrente de libertad de las letras argentinas” en *El País* (2002) p.32].

<sup>340</sup> Ángel Berlanga: “Entrevista con el escritor Abelardo Castillo” en *Página/12*, 2003, pp.1-4. <http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul> (24/06/03).

<sup>341</sup> Abelardo Castillo: “Lettera argentina a un amico italiano” en *il Manifesto- Torino Social Forum*. <http://www.lacaverna.it/documentazione/globalizzazione/argentina.htm> (01/07/03).



que tengamos que reformular las preguntas, ponerlas en el lugar que corresponde. Y desde ahí preguntarnos quiénes somos, qué queremos, qué es ser argentinos, qué es intelectual, qué es un periodista, qué es un hombre comprometido, qué es la literatura, para qué sirve escribir<sup>342</sup>.

La extensa producción cuentística del autor se ha recogido asimismo en antologías colectivas. Entre ellas destaca *Buenos Aires, una antología de narrativa argentina*, publicada en 1992. En esta selección, el compilador Juan Forn subraya la importancia de ciertos autores –entre ellos Castillo- para apreciar el devenir de la literatura de su país<sup>343</sup>.

*Cuentos brutales* (1997) reúne relatos de Castillo con otros de Rodolfo Walsh y Luisa Valenzuela<sup>344</sup>. En *Perón vuelve (Cuentos sobre el peronismo)* (2001) Sergio Olguín muestra la presencia del peronismo en la escena política argentina. Para ello, ordena los textos según la secuencia histórica de los hechos narrados. Por lo tanto, el volumen no se organiza de acuerdo con la fecha de publicación de los relatos. Algunos de ellos combinan elementos simbólico-fantásticos y otros refieren sucesos reales. Así, en “Los muertos de Piedra Negra” la acción se desarrolla durante el período de resistencia al peronismo, cuando se prohibía incluso la mención de los nombres de Perón y Evita.

---

<sup>342</sup> Ángel Berlanga: “Entrevista...” *loc.cit.* p.4.

<sup>343</sup> Juan Forn: *Buenos Aires, una antología de narrativa argentina*, Barcelona, Anagrama, 1992. En ella presenta a Abelardo Castillo, Isidoro Blastein, Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, Tununa Mercado, Alberto Laiseca, Rodolfo Rabanal, Ana María Shua, Cesar Aira, Cecilia Absatz, Guillermo Sacconanno, Sylvia Iparraguirre, Alan Pauls, Juan Forn y Rodrigo Fresán.

<sup>344</sup> *Cuentos brutales*: Rodolfo Walsh, Abelardo Castillo y Luisa Valenzuela, Buenos Aires, Cántaro, 1997.

Por último, *El terror argentino*, presentada en marzo de 2003, compila relatos publicados en Argentina desde el siglo XIX hasta la actualidad<sup>345</sup>. Como apunta Soledad Quereilhac, “*El terror argentino* propone: leer en orden cronológico y en contigüidad una serie de relatos de autores argentinos que incurren en las variadas formas de lo siniestro y que confrontan al lector con aquellos temores profundos que trascienden el consuelo racional”<sup>346</sup>.

De esta manera, se descubren las características de la poética y el pensamiento de Abelardo Castillo. Éstas se exhiben asimismo en *El grillo de papel* (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986), las míticas revistas literarias analizadas en páginas precedentes. En todos sus textos se evidencia el trasfondo del artista intuido por Marechal ya en 1968: “En mi carácter de viejo navegador, le diría yo a Castillo que va siguiendo la ruta verdadera, que por serlo es la más difícil, sobre todo en estos confusos tiempos de la transición humana en que un demonio alegre y destructor parecería querer borrar todas las definiciones”<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> Elvio E. Gandolfo y Eduardo Hojman (Comp.): *El terror argentino*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003. Fueron elegidos, Roberto Arlt, Abelardo Castillo, Julio Cortázar, Lázaro Covadlo, Carlos Chernov, Esteban Echeverría, Osvaldo Lamborghini, Manuel Mujica Lainez, Horacio Quiroga, Germán Rozenmacher y Ana María Shua.

<sup>346</sup> Soledad Quereilhac: “Siniestra normalidad- Notable antología sobre lo monstruoso en la vida nacional” en *La Nación* (2003) 6, p.4.

<sup>347</sup> Leopoldo Marechal: “Prólogo” a Abelardo Castillo: *Teatro... op.cit.* p.10.



### **CAPÍTULO III: EL HOMBRE CONTEMPORÁNEO EN EL PENSAMIENTO Y LA LITERATURA DEL SIGLO XX**

La fantasía del que está solo se desarrolla, a veces, como una caverna de la imaginación, un poco monstruosamente; con ella elabora un universo tramposo, exclusivo, inverificable, que -como el creado por Dios- suele acabar aniquilándose a sí mismo. El suicidio o la locura son dos formas del apocalipsis individual: la venganza de la soledad.

Abelardo Castillo

#### **III.1. Antecedentes filosóficos**

Hablar de las señas del hombre contemporáneo, de sus pasiones, conflictos y padecimientos, nos lleva a detener la mirada en las características de la literatura del absurdo y su vinculación con la filosofía existencialista que interviene en su conformación.

Se trata de una literatura formada por un corpus de obras sin límites establecidos, pues la mayoría de los críticos coinciden en que nació como respuesta a los planteamientos del hombre después de las guerras mundiales, pero cuyas líneas generales se extienden más allá de ese período. Por este motivo sintetizaremos la obra de pensadores primordiales cuyas observaciones sobre la existencia humana contemporánea motivan la aparición del concepto de absurdo. Así, haremos una revisión histórica del enfrentamiento del hombre con su condición irracional. Para ello, analizaremos el pensamiento de los precursores Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger en el ámbito filosófico y las reflexiones de

Dostoievski y Kafka desde el universo literario. Por otra parte, dedicaremos un apartado a los cuestionamientos filosóficos del absurdo en Sartre y Camus, cuya influencia es fundamental en Abelardo Castillo.

### III.1.1. Elucidación de la subjetividad: Sören Kierkegaard

Desde finales del siglo XIX hasta principios del XX el hombre padeció el “sentimiento trágico de la vida”, pero es desde el segundo tercio del siglo XX cuando se enfrenta con la realidad de su condición limitada, con sus miserias y vacilaciones. La figura del filósofo danés Sören Kierkegaard (1813-1855) fue decisiva en la preocupación por el destino del hombre y del mundo. Como subraya Karl Löwith:

Si no se considera a Kierkegaard como mera excepción, sino como un fenómeno descollante dentro del movimiento histórico de la época, se mostrará que su ‘singularidad’ no consiste en una absoluta separación, sino que brota de una reacción compleja contra las condiciones del mundo de entonces<sup>348</sup>.

El pensamiento de Kierkegaard está en la base de posteriores análisis de la condición humana. Al repasar sus reflexiones, publicadas en las postrimerías del siglo XIX, no sorprende la trascendencia de su obra aún en los inicios del siglo XXI.

---

<sup>348</sup> Karl Löwith: *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, v. 1, p. 159.



Kierkegaard examinó la sociedad burguesa de su tiempo desde la perspectiva individualista. Sus argumentos se organizaron en torno a la experiencia personal en contra de los postulados del sistema hegeliano. Así, según Régis Jolivet, surge “como exigida en cierto modo por el sistema mismo, por la desilusión que lleva consigo”<sup>349</sup>. Las consideraciones de Hegel en torno al *Espíritu Absoluto*, en el que todo lo real pertenece a la razón, fueron refutadas por el filósofo danés al reivindicar la subjetividad. La prioridad del ‘Individuo’ como centro del análisis filosófico constituye el aporte principal de este autor, que se ha definido como *pensador subjetivo* por “comprender la abstracta condición humana en el concreto, en el cual se realiza el existente”<sup>350</sup>.

Kierkegaard, considerado precursor del existencialismo, rechaza el esencialismo y “protesta contra la época objetiva y contra el pensamiento objetivo, el cual es indiferente respecto al sujeto pensante y su existencia”<sup>351</sup>. Para Kierkegaard, el sujeto irrepetible y singular adquiere relevancia en su contexto vital. Por ello señala:

El interés supremo para el existente es existir, y el interés que él concede al hecho de existir es la realidad. La lengua de la abstracción no puede dar cuenta de la naturaleza de la realidad. La realidad es un *inter-esse* entre la unificación hipotética del pensamiento, operada por la abstracción, y el ser<sup>352</sup>.

---

<sup>349</sup> Régis Jolivet: *Las doctrinas existencialistas*, Madrid, Gredos, 1953, p. 45.

<sup>350</sup> Sören Kierkegaard: *Post-Scriptum definitivo y no científico a Migajas*, París, Ediciones de l'Orante, 1977, 2ª parte, XI, p. 54.

<sup>351</sup> Fritz Heinemann: *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?* Madrid, Revista de Occidente, 1956, p. 37.

<sup>352</sup> *Ibid.* p. 14.

De esta manera, reivindica la subjetividad característica del Romanticismo y describe la insatisfacción del hombre. Éste enfrenta su búsqueda existencial irremediamente y -de acuerdo con este filósofo- halla las respuestas en el cristianismo. Así llegamos al aspecto más importante de la filosofía kierkegaardiana, toda ella impregnada de religiosidad. Según su propuesta, el hombre accede a una existencia plena en diálogo con Dios; por lo tanto, “el individuo es la categoría a través de la cual deben pasar –desde el punto de vista religioso- el tiempo, la historia, la humanidad”<sup>353</sup>.

Observamos la concepción inflexible de la religión que distingue toda la obra de Kierkegaard, hecho que se reconoce en las tres fases que sintetizan los modos de vida del hombre. Estas etapas discontinuas se recorren mediante la elección vital desde la fase estética a la ética y hasta llegar a la etapa religiosa. Si bien no existe paralelismo entre ellas, se evidencia la importancia fundamental de la última. Como señala el autor, “la paradoja de la fe consiste en que [el hombre] tiene el deber absoluto hacia Dios; en este deber, el individuo como tal se enfrenta absolutamente al absoluto”<sup>354</sup>.

La elucidación de la existencia se concreta en vivencias personales que conducen a la universalización de lo individual. A esto alude el filósofo cuando desarrolla la noción de pecado:

La explicación del pecado de Adán es, por ende, a la vez la explicación del pecado original; querer explicar aquél sin éste o

---

<sup>353</sup> Sören Kierkegaard: *Diario íntimo*, Buenos Aires, Ediciones Rueda, 1955, p. 208.

<sup>354</sup> Sören Kierkegaard: *Temor y temblor*, París, Ediciones de l’Orante, 1977, V, p. 161.

éste sin aquél carece de todo sentido y valor. La razón más profunda de este fenómeno reside en la determinación esencial de la existencia humana: ser el hombre un individuo y, como tal, a la vez él mismo y la especie entera, de tal suerte que la especie entera participa en el individuo y el individuo en la especie entera”<sup>355</sup>.

Estas reflexiones suponen el ejercicio de la libertad de cada sujeto y comprometen a la vez a toda la humanidad. La libertad resume la esencia del hombre, que se actualiza en cada elección individual. Esta noción de la libertad apunta a la determinación de actos concretos materializados en el tiempo. De esta manera, se subraya la importancia de la temporalidad en la existencia humana. La tensión entre lo precedero y lo eterno establece las paradojas que debe afrontar el individuo en el uso de la libertad, que, cuando adquiere conciencia de estas contradicciones, se desespera y angustia.

Kierkegaard analiza el surgimiento de la angustia como condición y consecuencia del pecado. La angustia caracteriza la existencia del hombre que descubre su finitud y la precariedad de su situación en el mundo. La angustia es inseparable de la condición misma del ser. Según Jolivet, “Por el hecho mismo de que el Individuo se halla en la necesidad de elegir y, para elegir, en la de arriesgarse (y el riesgo, cuando se trata de la Paradoja, lo abarca todo), debe desesperarse”<sup>356</sup>. Por lo tanto, la desesperación surge del desequilibrio existencial y del carácter dialéctico del hombre, en constante realización.

---

<sup>355</sup> Sören Kierkegaard: *El concepto de la angustia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, p. 30.

<sup>356</sup> Régis Jolivet: *Doctrinas... op. cit.* p. 62.

Desde el punto de vista existencial, en cada instante se inicia y finaliza la historia. Esta visión de Kierkegaard con respecto a la temporalidad conduce a la 'nada', consecuencia de la angustia provocada por las negaciones irreconciliables de la existencia. Esta noción se proyectará y matizará en postulados existencialistas posteriores, como veremos más adelante.

La aceptación de la nada se relaciona con la noción kierkegaardiana del absurdo. El filósofo interpreta la fe cristiana heredada de su padre e influida por el luteranismo desde una perspectiva severa, entre la justicia de Dios y el pecado del hombre. En consecuencia, en Kierkegaard el absurdo surge de una reflexión acerca del hombre-cristiano. Paul Roubiczek afirma al respecto:

Kierkegaard insiste en el absurdo para realizar el acto de fe más enérgico que se pueda; el caer del todo en la cuenta de la absurdidad de la vida o del cristianismo es, para él, un modo de experimentarlos en su sentido más plenario. Sólo reconociendo lo absurdo de nuestra existencia dejaremos atrás –así lo cree Kierkegaard- las formas de pensar superficiales y descubrimos dentro de nosotros mismos aquella realidad que es la base y justificación de la religión<sup>357</sup>.

La trascendencia de este pensador se reconoce en la consideración de la ruptura del hombre con Dios como el suceso más significativo de su tiempo. En defensa del individuo y su libertad, se opuso a la universalidad del sistema y subrayó la trascendencia de Dios y de la fe. Kierkegaard consagró su vida a convencer a sus contemporáneos sobre el valor de estas reflexiones. Como señala Karl Löwith:

---

<sup>357</sup> Paul Roubiczek: *El existencialismo*, Barcelona, Labor, 1968, p. 107.

Desde la pequeña Dinamarca [Kierkegaard] abarcó con su mirada algo así como un 'completo preparado' de la decadencia de las 'constituciones' europeas y, frente a ellas, consideró al 'individuo' –que 'precisamente también' era el principio del cristianismo –como la única salvación del tiempo. Ambos aspectos, el desarrollo del mundo hacia la nivelación y la exigencia cristiana de existir ante Dios como un sí-mismo, le parecieron coincidir dentro de un caso afortunado<sup>358</sup>.

### III.1.2. Diagnóstico de Occidente: Friedrich Nietzsche

El vacío metafísico provocado por la crisis de fe en el seno del cristianismo motivó la expansión del ateísmo. En relación con este punto debemos considerar la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900). Él apuntó la necesidad de una fuerza humana que impulsara la vida más allá de sus incoherencias y sinsentidos. El diagnóstico de la cultura occidental desarrollado en sus textos ejerce influjo aún en nuestros días. Debemos destacar que los planteamientos de Nietzsche reflejan su propia personalidad y -al igual que en Kierkegaard- sus escritos filosóficos sintetizan las diferentes etapas de una vida dedicada al análisis de la existencia. Como comenta Jolivet:

Una filosofía no puede ser sino un pensamiento que se forma en la inquietud y en la angustia, a través de las vicisitudes de la existencia individual (...). Todas las filosofías existenciales han tomado de nuevo este tema fundamental de Kierkegaard y de

<sup>358</sup> Karl Löwith: *De Hegel a Nietzsche ... op. cit.* v. 1, p. 163.

Nietzsche. Para ellos la filosofía es, en primer lugar, una experiencia<sup>359</sup>.

Sin embargo, en este aspecto finalizan las coincidencias entre ambos, ya que se evidencian discrepancias en sus conclusiones particulares en relación con el cristianismo. Como es conocido, Nietzsche anuncia el hecho más significativo del siglo XIX: el cristianismo ha perdido su fuerza porque 'Dios ha muerto'. Esta afirmación alude a la crisis de fe surgida en la civilización europea, cuyo efecto se reconoce en el vacío que afecta el centro mismo de la cultura occidental constituida según la noción cristiana de Dios. El propio Nietzsche indica las consecuencias de este hecho:

Pocas personas, ciertamente, tienen la visión lo suficientemente aguda, la desconfianza lo suficientemente despierta como para ver semejante espectáculo; por lo menos les parece a éstos que un sol acaba de hundirse en su ocaso, que una antigua y profunda conciencia se ha mudado en duda: cada día que pasa nuestro viejo mundo les parece cada vez más nocturno, más sospechoso, más extraño, más trasnochado<sup>360</sup>.

De esta manera se refuerza la idea de la muerte del antiguo orden y, por tanto, se reconoce la pérdida de solidez de las certezas válidas hasta entonces. Este pensamiento se extendió a todos los ámbitos de la sociedad. Eugene Fink señala respecto de Nietzsche:

Al hombre científico, que no penetra ya la mentira de los conceptos, contraponen Nietzsche el hombre intuitivo, el hombre

---

<sup>359</sup> Régis Jolivet: *Las doctrinas... op. cit.* p. 71.

<sup>360</sup> Friedrich Nietzsche: *La voluntad de poder*, Barcelona, Península, 1973, p. 343.

artístico. El uno se ha salvado refugiándose en la casa, considera los conceptos como la esencia misma de las cosas; el otro conoce el engaño de todas las cosas fijas, y también el de las metáforas, pero se mueve libremente frente a la realidad: es creador y produce imágenes. Para Nietzsche el hombre intuitivo, el artista, es superior al lógico y al científico<sup>361</sup>.

Nietzsche expresa preocupación persistente por la sociedad decadente de su tiempo. Como destaca Löwith:

Nietzsche buscaba un camino entre la cultura actual y la del pasado con el fin de volver a las verdaderas necesidades de una cultura originaria, es decir, de una cultura que formara o plasmara al hombre en el todo de su humanidad concreta. De ese modo, su crítica a la cultura vigente es, en primer y último lugar, una crítica a la humanidad existente<sup>362</sup>.

Este ataque a la cultura sintetiza la búsqueda de una ética nueva que revalorice la vida humana. El hombre descubre su libertad, y la posibilidad de tomar decisiones sin la guía de Dios exige su superación. De esta manera, Nietzsche anula la alienación humana y desarrolla la imagen de un ser que se trasciende a sí mismo. Como comenta Eugen Fink: "El hombre percibe el carácter de riesgo de la existencia; se torna posible la vida como experimento. Por vez primera se puede tener ahora un sentimiento existencial completamente nuevo: la gran osadía del espíritu, que no se ha atado a nada"<sup>363</sup>. La concepción de ser humano abierto a su entorno intenta el reconocimiento de toda la realidad

---

<sup>361</sup> Eugen Fink: *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1993, p. 40.

<sup>362</sup> Karl Löwith: *De Hegel a Nietzsche... op. cit.* V. 2, p. 425.

<sup>363</sup> Eugen Fink: *La filosofía... op. cit.* p. 62.

para descubrir las posibilidades que engrandecen, efectivamente, a cada hombre en su situación social y en su momento histórico. Esta noción del ‘espíritu libre’, desarrollada en *Aurora* y *La gaya ciencia*, anuncia lo que vendrá en *Así habló Zaratustra*<sup>364</sup>.

En esta obra, el filósofo expone su doctrina del superhombre en un intento de llenar el vacío tras la muerte de Dios: “La existencia humana es inquietante y no acaba de encontrar sentido. Un bufón puede ser su ruina. Yo quiero enseñar a los hombres el sentido de su ser: cuál es el superhombre, el relámpago de una nube oscura que es el hombre”<sup>365</sup>. Nietzsche anuncia la llegada del superhombre como aspiración de fomentar en los individuos su capacidad de elevarse sobre sí mismos. Así, insiste:

¿Podéis crear un dios? Callad de dioses, pero sí que podríais crear al superhombre.

Tal vez no vosotros mismos, hermanos míos, pero pudierais convertirlos en padres y antepasados del superhombre y que esto sea vuestro crear mejor<sup>366</sup>.

No obstante, el ideal del superhombre acelera la destrucción del mundo que rodea al ser humano. El fracaso de los intentos de superación de éste desemboca en el nihilismo. Este sentimiento surge de la imposibilidad de hallar un significado para el universo y para la existencia; por ello, “el hombre se

---

<sup>364</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>365</sup> Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1998, I, p. 27.

<sup>366</sup> *Ibid.* p. 32.



sostiene sobre sí mismo como sobre una cuerda tendida por encima del abismo de la nada y suspendida en el vacío<sup>367</sup>.

Nietzsche confirma la aparición del nihilismo y describe lo que sucederá en Europa en los próximos siglos. En *La voluntad de poder* descubre un mundo donde nada tiene sentido y en el que impera la decadencia, y, por ello, cada criterio de verdad se basa en prejuicios e intereses particulares. Como subraya Roubiczek:

El hombre hecho dios aún no puede explicar su origen, ni entender su destino, ni adueñarse del universo. Al contrario, se hunde en la desesperación. Desde Nietzsche aprendemos a comprender por qué anteriormente Kierkegaard había hecho de la desesperación el punto de partida de su positiva filosofía de la existencia<sup>368</sup>.

Nietzsche compara la situación del hombre de su tiempo con los modos de vida de la antigüedad clásica, cuyos modelos se perdieron irremediablemente. De acuerdo con Fink, “lo horroroso de la valoración existente hasta ahora es que ella misma se elimina en su final histórico, que la veracidad tan mimada por la moral cristiana se vuelve, en última instancia, contra la moral; que ésta se hunde a causa de sí misma<sup>369</sup>”.

La situación de crisis de valores lleva al nihilismo ingente. La falta de sentido constituye la base de la realidad humana. A este respecto, Fink insiste:

<sup>367</sup> Karl Löwith: *De Hegel a Nietzsche...* op. cit. v. 2, p. 446.

<sup>368</sup> Paul Roubiczek: *El existencialismo...* op. cit. p. 57.

<sup>369</sup> Eugen Fink: *La filosofía...* op. cit. p. 181.

Si ahora todo aparece en el *modus* del absurdo y de la carencia de valor, entonces la vida ha contraído una anomalía, se ha vuelto 'patológica'. Hablando con rigor, el hombre no deja nunca de valorar, pero ahora lo hace de acuerdo con un criterio inquietante: el valor dominante es la *nada*<sup>370</sup>.

Así, el hombre aparece en el pensamiento de Nietzsche como arrojado a un mundo incomprensible y en el que intenta superar toda amenaza de pesimismo y nihilismo. Como comenta Löwith:

Es posible que sea el síntoma de una decadencia definitiva y de un disgusto frente a la existencia; pero puede asimismo ser el primer síntoma de un fortalecimiento y de una nueva voluntad de existir. Es decir, puede haber un nihilismo de la debilidad y otro de la fuerza<sup>371</sup>.

Esta ambigüedad adquiere relevancia en la concepción del tiempo. El hombre reconoce un pasado y un presente insoportables y, por tanto, se proyecta al futuro. Desde que el existente 'está en el tiempo', lucha por conseguir el poder: quiere lo que aún está abierto. A raíz de esto, Nietzsche elabora la doctrina del eterno retorno, en la que todo lo que ocurre en el tiempo tiene que haber ocurrido ya y puede transcurrir una vez más en el futuro:

El hombre futuro es un hombre que quiere y, a la vez, un hombre que conoce la inutilidad de todo querer. Es un ser que se da forma a sí mismo y a la vez un ser que añora el fondo informe de la vida. Un ser que tiene un día claro, netamente perfilado, y que, sin

---

<sup>370</sup> *Ibid.* p. 183.

<sup>371</sup> Karl Löwith: *De Hegel a Nietzsche... op. cit.* v. 1, p. 267.

embargo, hunde sus raíces en la noche estigia, en la que todo es uno y lo mismo<sup>372</sup>.

Esta imagen bifronte del hombre distingue la filosofía de Nietzsche, en la que el existir se reconoce como un misterio indescifrable. Su interpretación prepara el camino al nacimiento del existencialismo y confirma el absurdo negando todo consuelo sobrenatural. Camus puntualiza al respecto:

Cuanto más exaltante es la vida, tanto más absurda es la idea de perderla. Éste es, quizá, el secreto de esa aridez soberbia que se respira en la obra de Nietzsche. En este orden de ideas, Nietzsche parece ser el único artista que haya sacado las consecuencias extremas de una estética de lo Absurdo<sup>373</sup>.

La influencia del pensamiento de Nietzsche se evidencia en el diagnóstico de su época, compartido por otros pensadores en lo que respecta a la percepción de la nada producida por la desaparición del concepto de Dios. Así, vemos que a partir del nihilismo enunciado en sus textos, las artes han buscado respuestas a los interrogantes existenciales llegando muchas veces a la noción del absurdo. Estos intentos los sintetiza muy bien Alan Pratt cuando señala:

The question of living meaningfully in an apparently meaningless universe has not gone unexamined. Obviously, both Schopenhauer and Nietzsche were concerned with this problem in the nineteenth century, and in our century it has been the dominant theme of many thinkers, if not the underlying theme of modernism in general. Whether called existential or absurd, many works of art and philosophy exhibit a preoccupation with existence "without appeal"

---

<sup>372</sup> *Ibid.* p. 269.

<sup>373</sup> Albert Camus: *El Mito de Sísifo*, Obras I. Madrid, Alianza, 1996, p. 343.

in an uncertain and fragmented reality. Such themes are the stuff of the literature of the absurd<sup>374</sup>.

### III.1.3. Filosofía de la existencia: Martin Heidegger

Las reflexiones analizadas anteriormente preparan el ambiente para el desarrollo de la filosofía existencialista propiamente dicha. Ésta se concreta en los primeros años del siglo XX, cuando los pensadores encuentran un método que sirve de base para sus especulaciones: el análisis descriptivo de la fenomenología de Edmund Husserl.

Este método describe los fenómenos inmediatos desechando la deducción e interpretación de presupuestos abstractos. La tesis de Husserl propone la mutua dependencia de lógica y experiencia. De acuerdo con Jolivet:

Husserl, partiendo de la crítica de las matemáticas, intentó, primero, descubrir un procedimiento que hiciese posible la adquisición de las verdades fundamentales y su justificación apodíctica: por eso, su regla esencial, desde el origen, es ir a las cosas mismas (*Zu der Sachen selbst*), para aprender de ellas lo que ellas nos enseñan sobre sí mismas, y luego, eliminar radicalmente todo prejuicio y toda teoría preconcebida sobre lo real<sup>375</sup>.

---

<sup>374</sup> Alan Ray Pratt: *The myth of meaning: Reflections on the absurd in Western literature*, Florida State University, 1986, p.31. [Vivir una vida significativa, en un universo aparentemente sin sentido, ha sido una cuestión que no ha pasado desapercibida. Tanto Schopenhauer como Nietzsche compartieron dicha preocupación en el Siglo XIX y, en nuestro siglo, ha sido el tema dominante de muchos pensadores, sino acaso el tema principal del modernismo en general. Así se las llamara existenciales o absurdas, muchas de las obras de arte y filosofía exhiben esta preocupación por la existencia "sin sentido" en una realidad fragmentada e incierta. Estos temas son la esencia de la literatura del absurdo].

<sup>375</sup> Régis Jolivet: *Las doctrinas... op. cit.* p. 421.

Como es sabido, Edmund Husserl reclama el regreso a la subjetividad y por tanto a la consideración de los problemas de la existencia humana. Sin embargo, su propuesta “comprende la ‘conciencia general’ kantiana como fuente fundamental *a priori* de nuestro conocimiento”<sup>376</sup>. Según Heinemann, “por esta tentativa de fundar nuestro conocimiento del mundo, de nosotros mismos y de los otros en la conciencia pura”, es considerado el último representante de una filosofía de la conciencia<sup>377</sup>. En relación con esto, Sartre puntualiza en *El hombre y las cosas*: “Si la conciencia trata de recuperarse, de coincidir al fin con ella misma, en caliente, con las ventanas cerradas, se aniquila. A esta necesidad que tiene la conciencia de existir como conciencia de otra cosa que ella misma, Husserl la llama ‘intencionalidad’”<sup>378</sup>.

Los filósofos de la existencia reciben influencia del pensamiento de Husserl, cuya transformación se reconoce necesaria. Esto se evidencia en la aplicación particular del método fenomenológico a la indagación de la existencia en la obra de Sartre, Merleau-Ponty y Heidegger, entre otros.

En cuanto a Martin Heidegger, sin bien deriva de la fenomenología, modifica esta perspectiva en su investigación de la ‘existencialidad’. Así, en *Sein und Zeit* señala acerca de esta metodología: “(...) lo esencial de ésta no reside en ser *real* como ‘dirección’ filosófica. Más alta que la realidad está la *posibilidad*.”

---

<sup>376</sup> Fritz Heinemann: *¿Está viva o muerta... op. cit.* p. 61.

<sup>377</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>378</sup> Jean Paul Sartre: *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 26-27.

La comprensión de la fenomenología radica únicamente en tomarla como posibilidad”<sup>379</sup>.

Con frecuencia se ha comentado el rechazo de Heidegger a ser considerado filósofo existencialista; no obstante, las características generales de su pensamiento permiten inscribirlo dentro de esta corriente. Así, contra su voluntad, Heidegger ha señalado las líneas maestras del existencialismo como adalid del movimiento tanto en Alemania como en Francia.

Las reflexiones de Heidegger se orientan a dilucidar el problema del *ser*. Este hecho exige que se pregunte antes por la existencia humana en cuanto punto de apoyo para el esclarecimiento del *ser* particular del hombre. El filósofo expone sus objetivos de esta forma:

Las ciencias tienen, en cuanto modos de conducirse el hombre, forma de ser de este ente (el hombre). Este ente lo designamos con el término ‘ser ahí’. La investigación científica no es la única ni la ‘más inmediata’ forma posible de ser de este ente. El ‘ser ahí’ mismo es, encima, señalado entre todos los entes. Se trata de hacer visible provisionalmente lo que tiene de señalado. El dilucidarlo tiene que anticipar los análisis que vendrán más adelante y serán los propiamente ‘mostrativos’<sup>380</sup>.

Heidegger distingue entre el ser del hombre (*Dasein*) y el ser de las cosas (*Vorhandensein*). Plantea la cuestión del carácter del *Dasein* (‘ser ahí’) en su búsqueda de una hermenéutica de la existencia empírica. Al respecto, afirma: “El

---

<sup>379</sup> Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 49.

<sup>380</sup> *Ibid.* p. 21.

‘ser ahí’ se comprende siempre a sí mismo partiendo de su existencia, de una posibilidad de ser él mismo o no él mismo. Estas posibilidades, o las ha elegido el ‘ser ahí’ mismo, o éste ha caído en ellas o crecido en cada caso ya en ellas”<sup>381</sup>. Y más adelante insiste: “La cuestión de la existencia nunca puede liquidarse sino por medio del existir mismo. La comprensión de sí mismo que lleva la dirección *en esto* la llamamos existencial. La cuestión de la existencia es una ‘incumbencia’ óptica del ‘ser ahí’”<sup>382</sup>.

El *Dasein* posee una constitución en cuanto ente que existe y se encuentra en posición privilegiada en relación con los demás entes. Heinemann señala que “[el hombre] nunca es el ser de una especie; su único y personal ser no puede ser descrito por las categorías aplicables a las cosas, sino solamente por ‘existenciales’”<sup>383</sup>. Estos últimos fueron enunciados por Heidegger como propiedades del *Dasein* y se diferencian de las categorías establecidas como distintivas de las cosas<sup>384</sup>.

Heidegger plantea la cuestión de la preeminencia de la ‘*existentia*’ sobre la ‘*essentia*’ y expone que el *Dasein* sólo puede tomarse como ‘siempre mío en cada caso’. Éste constituye un rasgo peculiar del *Dasein*, en cuya designación se sobreentiende el pronombre personal ‘yo soy’, ‘tú eres’. En relación con lo expuesto, advierte:

---

<sup>381</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> Fritz Heinemann: *¿Está viva o muerta... op. cit.* p. 97.

<sup>384</sup> Martin Heidegger: *El ser... op. cit.* p. 56.

*Existencia* quiere decir ontológicamente 'ser ante los ojos', una forma de ser que por esencia no conviene al ente del carácter del 'ser ahí'. Evitamos la confusión usando siempre en lugar del término *existencia* la expresión exegética 'ser ante los ojos' y reservando el término de existencia, como determinación del ser, para el 'ser ahí'<sup>385</sup>.

Otro aspecto de la existencia se reconoce en la vinculación del hombre con el entorno, ya que para Heidegger el *Dasein* es 'ser-en-el-mundo'. Esto se concreta en el cuidado de la naturaleza y de las cosas, evitando la actitud solipsista de una conciencia abstracta fuera del entorno. Asimismo, se muestra la condición temporal del hombre, que nunca vive exclusivamente en el presente, sino que se proyecta desde el pasado hacia el provenir: "El 'ser ahí' es la posibilidad del ser libre *para* el más peculiar 'poder ser'"<sup>386</sup>. El rasgo potencial del ser permite al hombre asumir la responsabilidad de su propio destino, lo que conduce a la existencia auténtica. Sin embargo, puede traicionarse a sí mismo y llegar al *estado caído* (*Verfallen*). Según Heidegger, el ser humano vive situaciones frívolas que lo conducen a la inautenticidad de una existencia anónima, impersonal e intercambiable. Ante esta situación de hombre arrojado en el mundo surge la noción de angustia que, inicialmente, podría relacionarse con la angustia kierkegaardiana. Sin embargo, en Kierkegaard la angustia se manifiesta como expresión del vértigo espiritual ante la búsqueda de la salvación y la felicidad eterna, en la que interviene la voluntad de Dios. Para Heidegger, por el contrario, la angustia se abre como posibilidad ontológica del ser que experimenta la nada.

---

<sup>385</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>386</sup> *Ibid.* p. 161.



Sin embargo, el hombre puede huir de la existencia inauténtica mediante un *salto*, un acto de libertad que consiste en la aceptación de la realidad de la muerte. De esta forma, su existencia cobra sentido al afrontar la angustia sin escapatoria, pues ante ella se revela la conciencia de la muerte y el sentimiento de la nada. Como señala Heinemann: “La muerte tiene aquí una función, compendiar la vida en un poder-ser totalidad, asentar al hombre sobre sí mismo y desasirse de toda relación con lo demás que existe. El hombre es rechazado por la muerte a su posibilidad más auténtica, irreductible”<sup>387</sup>. Esta visión de la muerte vinculada con la autenticidad posibilita al hombre definir el sentido de su existencia. Sin embargo el hombre inauténtico, perdido entre los entes, rechaza esta experiencia con evasivas y se deja llevar por la inconsciencia de la negatividad.

Según Gianni Vattimo, la interpretación de la filosofía de Heidegger como preparación de una ‘ontología del declinar’ define el movimiento del hombre en permanente dislocación, desposeído de todo centro:

El pensamiento de Heidegger parece que puede resumirse en el hecho de haber sustituido la idea de ser como eternidad, estabilidad, fuerza, por la de ser como vida, maduración, nacimiento y muerte: no *es* aquello que permanece, sino que *es*, de modo eminente (en el modo del *ontos on* platónico), aquello que deviene, que nace y muere. La asunción de este peculiar nihilismo es la verdadera ejecución del programa indicado en el título *Ser y tiempo*<sup>388</sup>.

<sup>387</sup> Fritz Heinemann: *¿Está viva o muerta... op. cit.* p. 99.

<sup>388</sup> Gianni Vattimo: *Más allá del sujeto*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 66.

### III.2. Precusores del absurdo en la literatura: Fiodor Dostoievski y Franz Kafka

Desde el punto de vista literario, debemos considerar la obra de Fiodor Dostoievski (1821-1881) como parte del acervo estético-filosófico que desarrollamos. El escritor ruso describe la sociedad de su tiempo a través de las características de enajenamiento, angustia, soledad y fracaso personal. Como señala Natalia Ujánova, “sus novelas están saturadas de un intranquilo y escudriñador pensamiento filosófico, próximo a las personas de nuestro tiempo y afín a los mejores modelos de la literatura del siglo XX”<sup>389</sup>.

Las obras de Dostoievski muestran las contradicciones del mundo occidental y anuncian la necesidad de modificar las relaciones sociales y morales de la humanidad. El autor vivió la amenaza del capitalismo y la derrota del movimiento revolucionario que intentaba frenar el avance de éste. Como es conocido, padeció persecución ideológica por simpatizar con los ideales del socialismo utópico hasta ser condenado a muerte, pena que finalmente le fue conmutada por el exilio. Las consecuencias de estos hechos se evidencian en sus producciones, marcadas por un agudo sentido crítico.

Asimismo, debemos subrayar que estos acontecimientos personales motivaron su alejamiento del ateísmo socialista, produciendo en él un cambio espiritual y psicológico. Las enseñanzas de Jesús formaron la base de sus

---

<sup>389</sup> Natalia Ujánova: “Introducción” a Fiodor Dostoievski: *Los hermanos Karamazov*, Madrid, Cátedra, p. 14.

reflexiones éticas y -como Kierkegaard- consideró la posibilidad de salvación a través del padecimiento individual. A este respecto, George Steiner señala:

El mundo dostoievskiano tiene su arquitectura característica: el plano de la experiencia humana está situado entre el cielo y el infierno, entre Cristo y el Anticristo (...). Según Dostoievski, la salvación del hombre depende de su vulnerabilidad, de su exposición a los sufrimientos y las crisis de conciencia que le obligan a enfrentarse irremediamente al dilema de Dios<sup>390</sup>.

La obsesión por la presencia de Dios se vincula con el reconocimiento del valor supremo de la libertad. El hombre se descubre libre para elegir entre el bien y el mal. Dostoievski, presenta esta lucha como instancia necesaria para la salvación humana sin mediaciones dogmáticas de ninguna clase. Steiner -citando a Berdiáiev- confirma este rasgo:

La existencia del mal es una prueba de la existencia de Dios. Si el mundo consistiera total y únicamente en la bondad y justicia, no habría necesidad de Dios, pues el mundo mismo sería dios. Dios es, porque el mal es. Y esto significa que Dios es porque la libertad es<sup>391</sup>.

Estas antinomias encarnadas en los personajes de Dostoievski confirman “la creencia de Kierkegaard de que las categorías de la moral y de la religión pueden no ser idénticas: que pueden ser, en efecto, asombrosamente diferentes”<sup>392</sup>. El escritor ruso concibe la libertad del hombre en conexión con su

<sup>390</sup> George Steiner: *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Siruela, 2002, p. 294.

<sup>391</sup> *Ibid.* p. 301.

<sup>392</sup> *Ibid.* p. 321.

compromiso individual. En tal sentido, el hombre posee libertad de elección y por tanto la responsabilidad de sus actos debe recaer sobre él mismo y no sobre la sociedad en la que éste se inserta. De esta manera, el autor se rebela contra el sometimiento del hombre según los mecanismos del poder universal y discute las tendencias que responsabilizan a la sociedad por las conductas humanas. Berdiaev comenta al respecto:

Nadie planteó con más nitidez que Dostoievski el problema del sufrimiento como problema de teodicea, y nadie ha desarrollado con más fuerza la dialéctica interna de ese problema. Hablo aquí, ni que decir tiene, no de una dialéctica intelectual, por el estilo de la de Hegel, sino una dialéctica existencial, por el estilo de la de Kierkegaard. Iván Karamazov dice que lo que él se niega a aceptar no es a Dios, sino al mundo de Dios<sup>393</sup>.

Este hecho implica la caída del ser humano en un estado de abandono y desamparo. Dostoievski describió con todo detalle las condiciones infrahumanas de la vida de los desheredados -víctimas de sus terribles circunstancias- y refirió el consecuente comportamiento de los mismos. El ámbito de la ciudad permite escenificar la visión trágica de sus protagonistas. En relación con esto, se subraya la presencia de individuos cuya personalidad se desdobra en conciencias fragmentadas. Así, el mito del 'doble' conecta al autor con la tradición literaria universal y especialmente con el desarrollo posterior de este concepto en la literatura de Kafka. Recordemos que éste último profundiza en el tema del doble vinculado con la vida burocrática, aspecto desarrollado también por el escritor ruso. En los personajes de Dostoievski –según Isabel Martínez-, “siempre hay

---

<sup>393</sup> Nicolás Berdiaev: *Libertad y esclavitud del hombre*, Buenos Aires, Emecé, 1955, pp. 108-109.

presencia del reflejo inmanente de las dos fuerzas antinómicas del bien y el mal que, saizando en vivo el interior de sus almas maltratadas, las torturan hasta poder definir perfectamente el tipo de filosofía dostoievskiana como 'filosofía de la desesperación'<sup>394</sup>.

La significación intelectual y espiritual de este escritor se reconoce en la utilización de símbolos metafísicos del cuerpo, la mente y el espíritu característicos del hombre contemporáneo. Estos aspectos le ayudaron a profundizar en su conocimiento de la complejidad del ser humano. Así, en *Memorias del subsuelo* el autor se sumerge en el horror y la angustia del hombre aislado, viviendo en el abismo de su existencia. La novela explora los conflictos y motivaciones de un personaje que intenta la justificación filosófica de su propia vida. Según Steiner, el hombre del subsuelo es "*l'étranger, l'homme révolté, der unbehauste Mensch*, el paria, el extraño", un antihéroe que enfrenta la irracionalidad descubriendo verdades aterradoras<sup>395</sup>. Steiner insiste en relación con este punto: "Mucho antes que sus seguidores existencialistas, el hombre del subsuelo proclamó la soberanía del absurdo"<sup>396</sup>. Además, su retrato descubre características desarrolladas posteriormente por escritores representantes del surrealismo. Al describir la condición miserable del protagonista, el autor se anticipa al desarrollo de la psicología moderna en su exploración del inconsciente, cuyo funcionamiento patológico se manifiesta en conductas irracionales, sufrimiento psíquico y desequilibrio mental.

---

<sup>394</sup> Isabel Martínez Fernández: *Dostoievski*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996, p. 36.

<sup>395</sup> George Steiner: *Tolstói o Dostoievski... op. cit.* p. 221.

<sup>396</sup> *Ibid.* p. 234.

A través de este personaje, Dostoievski critica los postulados de la razón pura. Como expone Isabel Martínez:

La originalidad y vitalidad del hombre del subsuelo se plasman en su terror a ser definido, lo que equivale en la intención del autor a diseccionar al individuo en una fórmula matemática, dado que si uno permanece vivo, ello se debe precisamente a que aún no se ha concluido; es decir, todavía 'no ha dicho su última palabra'<sup>397</sup>.

Como hemos subrayado, la actividad creadora de Dostoievski planteó el problema de la persona y aportó a la literatura universal un nuevo enfoque de la existencia. El cuadro descarnado de la sociedad de su época analizada desde su filosofía particular se ratifica en las palabras de Steiner: "El *univers concentrationnaire* —el mundo de los campos de muerte— confirma innegablemente la percepción dostoievskiana del salvajismo de los hombres, de su inclinación, como individuos y como hordas, a apagar dentro de sí el rescoldo de humanidad"<sup>398</sup>.

Según hemos anticipado, la literatura de Dostoievski se conecta con la producción del escritor checo Franz Kafka (1883-1924), cuyos textos evidencian la crisis de Occidente y en especial la pérdida de fe en los valores tradicionales. Éstos presentan la sombría imagen del ser humano característica del siglo XX. Como señala Sartre en *El hombre y las cosas*:

Después de la gran fiesta metafísica de la posguerra, que terminó con un desastre, la nueva generación de escritores y artistas, por

<sup>397</sup> Isabel Martínez: *Dostoievski... op. cit.* p. 25.

<sup>398</sup> George Steiner: *Tolstói o Dostoievski... op. cit.* p. 236.

orgullo, por humildad, por seriedad, ha realizado con gran pompa la vuelta a lo humano. Esta tendencia ha influido en lo fantástico mismo. Para Kafka, quien a este respecto figura como precursor, existe sin duda una realidad trascendente, pero está fuera de alcance y no sirve sino para hacernos sentir más cruelmente el desamparo del hombre en el seno de lo humano<sup>399</sup>.

En este sentido, la literatura de Kafka se vincula con el existencialismo, que cobra relevancia a finales de los años veinte con la publicación de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger y *Diario metafísico* de Gabriel Marcel. A ese respecto, Leopoldo La Rubia comenta:

Entre dicha corriente de pensamiento y la obra de Franz Kafka existen, efectivamente, analogías, puntos de partida (y de llegada), una profunda reflexión en torno al existente así como una determinada concepción del hombre, una tradición filosófica determinada y otra tradición –la hegeliana- a la que se oponen y, sobre todo, una serie de temas compartidos tanto por los existencialistas como por Franz Kafka<sup>400</sup>.

La reflexión de Kafka gira en torno al individuo que asume su destino y por ello debe enfrentarse a todo tipo de obstáculos. Intenta rescatar al hombre concreto con sus vivencias personales. La Rubia –citando a Kafka- insiste en este hecho:

Uno de los grandes peligros de esta dialéctica individuo empírico/ Estado es la que conduce a la ilusión de que la mayoría decide lo mejor para el individuo; sin embargo, Franz Kafka, una vez más,

<sup>399</sup> Jean Paul Sartre: *El hombre... op. cit.* pp. 93-94.

<sup>400</sup> Leopoldo La Rubia de Prado: *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*, Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 327.

vuelve a poner de relevancia el papel del hombre empírico, también denominado de 'carne y hueso': "No es la mayoría quien decide. La mayoría hace siempre lo que se le ordena. Lo decisivo es el individuo que va contra corriente". El hombre contra el Estado o el hombre contra la homogeneización que lo presenta como un ser simple cuando es infinitamente complejo<sup>401</sup>.

Tal complejidad se evidencia en los demoledores análisis kafkianos del drama humano, que han dejado un rastro fundamental en la literatura. Por esta razón, la obra de Kafka puede clasificarse como antecedente o precursora del sentimiento del absurdo en la literatura. En sus textos se repiten los temas de la irracionalidad, la angustia y la inutilidad de la existencia.

Nos interesa señalar que Kafka bucea en la realidad -que se le presenta esquiva e incomprensible- a través de la literatura<sup>402</sup>. El autor se vale de su fantasía para desvelar las claves ocultas en los acontecimientos. Camus ha subrayado este aspecto en *El Mito de Sisifo*:

El secreto de Kafka reside en esta ambigüedad fundamental. Estas oscilaciones perpetuas entre lo natural y lo extraordinario, el individuo y lo universal, lo trágico y lo cotidiano, lo absurdo y lo

---

<sup>401</sup> *Ibid.* pp. 328-329.

<sup>402</sup> Leopoldo La Rubia analiza el *realismo kafkiano* en relación con la tradición literaria checa. Para ello, establece una serie de características compartidas por Franz Kafka, Alfred Kubin, Pavel Kohout y Milan Kundera, entre otros. En primer lugar, subraya el importante papel que desempeña Praga como musa, tema y escenario de gran parte de las obras de estos autores. En segundo lugar, destaca el trasfondo político y social, que se evidencia en una constante preocupación por los problemas de la sociedad que los rodea. En Tercer lugar, la considera una literatura con un marcado carácter filosófico y humanista, aunque caracterizada en ocasiones por cierto escepticismo. En ella, hay una profunda reflexión en torno a cuestiones existenciales y, a la vez, un culto a lo cotidiano que consigue ir más allá de lo aparente rayando en lo fantástico. En este sentido, se utiliza la fantasía al servicio de la realidad. Finalmente, el autor señala el finísimo sentido del humor del que hace gala la literatura checa, donde, no está ausente la crítica ni la sátira [Leopoldo La Rubia de Prado: *Kafka... op. cit.* p. 69].



lógico, vuelven a encontrarse en toda su obra y le dan a su vez su resonancia y su significación<sup>403</sup>.

En la obra de Kafka, la realidad se presenta arraigada en acontecimientos concretos envueltos en un ambiente inverosímil. En este sentido, resulta importante destacar el análisis de Guillermo Delahanty, que profundiza en la indagación de lo real reflejada en los textos kafkianos. Delahanty afirma que “el escritor, como un participante excepcional, crea, por medio de su obra, el universo imaginario que representa la visión del mundo de su comunidad”<sup>404</sup>.

En cuanto a esta última característica, Delahanty propone la comprensión del mundo reflejada en la obra literaria a través de las estructuras psíquicas. Para ello, ahonda en la noción de escisión del ‘yo’ vinculada con diferentes factores. En el estudio dedicado a Kafka, examina la ruptura de la identidad en relación con la comunidad judía<sup>405</sup>. El análisis de la obra kafkiana desde la perspectiva psicoanalítica trasciende el propósito de este trabajo; sin embargo, debemos subrayar que Delahanty coincide con Camus al enfatizar la ambigüedad del universo kafkiano: “Kafka se encuentra entre dos mundos. Perteneció a la comunidad judía occidental por familia, rituales y posición social, pero en un territorio habitado por gente con otra religión y otro idioma”<sup>406</sup>.

---

<sup>403</sup> Albert Camus: *El Mito... op. cit.* p. 335.

<sup>404</sup> Guillermo Delahanty: *Notas de psicoanálisis y literatura. La visión del mundo en Kafka, Genet y Beckett*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999, p.18.

<sup>405</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>406</sup> *Ibid.* p. 35.

Los aspectos reseñados influyen en Kafka y en su enfoque particular del mundo, cuyos rasgos se concretan mediante la exageración de la realidad hasta alcanzar el absurdo. Camus destaca contradicciones abundantes en los textos de Kafka y subraya la actitud de los personajes al asumir sin asombro los sucesos más desconcertantes, como la metamorfosis que experimenta Samsa en su propio cuerpo en el lapso de una noche o las situaciones vividas por el protagonista de *El proceso*. La falta de asombro se convierte, por un lado, en un mecanismo kafkiano que contribuye a que el lector mantenga una actitud empática con el protagonista involucrándose en la acción. Por otra parte, el lector, que forma parte de la acción como protagonista-lector, intenta solucionar el problema planteado. Camus afirma en relación con lo expuesto:

[Josef K.] Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro. En estas contradicciones se reconocen los primeros signos de la obra absurda. El espíritu proyecta en lo concreto su tragedia espiritual. Y no puede hacerlo sino mediante una paradoja perpetua que da a los colores el poder de expresar el vacío y a los gestos cotidianos la fuerza para traducir las ambiciones eternas<sup>407</sup>.

Asimismo, los textos de Kafka se vinculan con la descripción de situaciones extrañas propias del universo onírico. Según Erich Fromm, “[*El proceso* debe leerse] como si se escuchara el relato de un sueño, un sueño largo y complicado en el que los hechos externos que se desarrollan en el tiempo y en el espacio son representaciones de los pensamientos y sentimientos internos del

---

<sup>407</sup> Albert Camus: *El Mito... op. cit.* p. 334.



soñante<sup>408</sup>. Este hecho evidencia la conexión de la literatura con el mundo de los sueños que resulta fundamental para comprender la obra de Kafka<sup>409</sup>.

Eberhard Geisler estudia este rasgo de la literatura kafkiana comparándola con la obra de Borges. El carácter paradójico y solipsista de lo onírico se reconoce en el poema del escritor argentino que transcribimos, y cuyo origen se fundamenta en el apunte de un sueño:

*Ein Traum*

Lo sabían los tres.

Ella era la compañera de Kafka.

Kafka la había soñado.

Lo sabían los tres.

Él era amigo de Kafka.

Kafka lo había soñado.

Lo sabían los tres.

La mujer le dijo al amigo:

Quiero que esta noche me quieras.

Lo sabían los tres.

El hombre le contestó: Si pecamos,

Kafka dejará de soñarnos.

Uno lo supo.

No había nadie más en esta tierra.

Kafka se dijo:

Ahora que se fueron los dos, he quedado solo.

Dejaré de soñarme<sup>410</sup>.

<sup>408</sup> Erich Fromm: *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires, Hachette, 1972, p. 185.

<sup>409</sup> A este respecto, el trabajo de Delahanty examina un sueño que Kafka consignó en su diario el 12 de febrero de 1914. Delahanty sostiene que "el análisis de la identidad colectiva se puede realizar a través de la configuración verbal del sueño, el relato del sueño, el contenido manifiesto y su conexión con el latente" [Guillermo Delahanty: *Notas de psicoanálisis ... op. cit.* p. 53].

Geisler analiza el poema en relación con los mecanismos de deformación oníricos estudiados por Freud en su *Interpretación de los sueños*:

Sin que en "Ein Traum" se trate de la paradoja infinita, se va reconstruyendo en él la génesis de su estructura, o, dicho de otro modo, el lugar en que ésta acontece, produciendo sus accidentadas cadenas. La relación, además, entre sensualidad y pureza, concebida como antagonismo, que ahí se perfila y que todo lector de Kafka conoce con sus consecuentes rasgos gnósticos, y que se va revelando como negación de todo lo vivo, nos sugiere igualmente que leamos ese poema como un texto sobre tal autor<sup>411</sup>.

Debemos destacar la búsqueda de lo trascendente como rasgo importante en las reflexiones del escritor checo. Los cuestionamientos religiosos enfrentan al hombre con su condición moral. Sartre afirma que "si nos muestra la vida humana perpetuamente perturbada por una trascendencia imposible es porque cree en la existencia de esa trascendencia. Sencillamente, está fuera de nuestro alcance. Su universo es a la vez fantástico y rigurosamente verdadero"<sup>412</sup>.

La estrecha vinculación de la obra de Kafka con la visión esperanzadora del mundo de inspiración religiosa revela las categorías del credo judío. Según Leopoldo La Rubia, en la obra de Kafka se reconocen dos aspectos fundamentales del judaísmo: la *memoria* y la *espera*<sup>413</sup>. En primera instancia, la humanidad debe

---

<sup>410</sup> Jorge Luis Borges: *Obra poética* en Eberhard Geisler: "La paradoja y la metáfora. En torno a la lectura borgiana de Kafka" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1986) 24, pp. 147-172.

<sup>411</sup> *Ibid.* p. 167.

<sup>412</sup> Jean Paul Sartre: *El hombre ... op. cit.* p. 103.

<sup>413</sup> Leopoldo La Rubia de Prado: *Kafka... op. cit.* p. 84.

luchar contra las consecuencias negativas de la falta de memoria. Por ello, el recuerdo de los acontecimientos pasados se reconoce elemental para evitar la repetición de los mismos. Como comenta La Rubia citando al Premio Nobel de la Paz Elie Wiesel:

Oponer resistencia al tiempo significaría ignorar el tiempo y los hechos que suceden en nuestro tiempo y que hacen de él lo que es. Trascender el tiempo significa aceptarlo, acogerlo y traspasarlo para conseguir una visión general del tiempo. [...] La memoria tiene que recordar la realidad, lo doloroso y lo menos doloroso. Pero por lo general la memoria quiere deshacerse de lo doloroso, no quiere recordar dolores. La memoria judía, en cambio, quiere recordar todo. La selección de lo que recordamos es moral. Las actitudes actuales se orientan en el pasado, tanto en el pasado remoto como en el reciente<sup>414</sup>.

En segunda instancia, la espera se vincula en la tradición judía con el sentido de pertenencia a una sociedad. De acuerdo con lo expuesto, los personajes de Kafka buscan obstinadamente su admisión en la comunidad. La esperanza que esto implica se reconoce en el personaje de *El castillo*, aspecto destacado por Camus:

La última tentativa del agrimensor consiste en volver a encontrar a Dios a través de lo que lo niega: en reconocerlo, no de acuerdo con nuestras categorías de bondad y belleza, sino detrás de los rostros vacíos y horribles de su indiferencia, de su injusticia y de su odio. Ese forastero que pide al castillo que le adopte se encuentra al final de su viaje un poco más desterrado, pues esta vez es infiel a sí mismo y abandona la moral, la lógica y las verdades del espíritu

---

<sup>414</sup> *Ibid.* p. 82.

para tratar de entrar, con la única riqueza de su esperanza insensata, en el desierto de la gracia divina<sup>415</sup>.

La búsqueda metafísica de un encuentro del hombre con lo trascendente que distingue la literatura de Kafka contradice la visión del absurdo establecida por Camus, que niega la trascendencia divina y describe al hombre dotado de libertad para tomar decisiones sin las ataduras de la fe. Por esta causa, Camus considera que si bien existen síntomas del absurdo en la obra de Kafka, ésta no es probablemente absurda porque es universal y una obra verdaderamente absurda no lo es. No obstante, Camus reconoce que el autor checo “plantea el problema de lo absurdo”<sup>416</sup>.

Como hemos señalado, la obra de Kafka desenmascara de la realidad en su exploración del ser humano. Sus textos reflejan los aspectos más recónditos del hombre y su relación con el contexto que se le presenta hostil. De acuerdo con Sartre, esta rivalidad se manifiesta en el mundo ‘patas para arriba’ plasmado en los relatos:

Es un mundo contradictorio, en el que el espíritu se convierte en materia, pues los valores aparecen como hechos; en el que la materia es roída por el espíritu, pues todo es fin y medio al mismo tiempo; en el que, sin dejar de estar dentro, me veo desde fuera. No podemos pensarlo sino mediante conceptos evanescentes que se destruyen a sí mismos. Más todavía, no podemos pensarlo de ningún modo<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> Albert Camus: *El Mito...* op. cit. pp. 340-341.

<sup>416</sup> *Ibid.* pp. 343-344.

<sup>417</sup> Jean Paul Sartre: *El hombre...* op. cit. p. 102.

### III.3. Cuestionamientos filosóficos del absurdo: Jean Paul Sartre y Albert Camus

Algunos estudios hablan del absurdo como “el género más antiguo”, haciendo énfasis en la naturaleza humana como absurda y a los cuestionamientos que este hecho ha provocado a lo largo de la historia. Pratt presenta esta postura y desarrolla su trabajo rastreando manifestaciones de lo absurdo desde Homero y las tragedias griegas, pasando por Lucrecio, Shakespeare y Voltaire, hasta nuestros días<sup>418</sup>. Si entendemos que lo absurdo y el vacío que implica son característicos de la naturaleza humana, resulta comprensible que hayan surgido manifestaciones artísticas que den cuenta de ello en todos los tiempos.

No obstante, debemos destacar que fue Martin Esslin, en el drama, el primero en acuñar el término de “Teatro del absurdo” para un grupo de obras de diferentes autores en las que reconocieron ciertos puntos de contacto y preocupaciones compartidas que las vinculan entre sí<sup>419</sup>. Este teatro fue el eco “de

---

<sup>418</sup> En su investigación, Pratt estudia obras de la literatura universal como por ejemplo la *Iliada*, *De Rerum Natura* o *Hamlet*, en las que considera la presencia del absurdo. Destaco sus conclusiones:

Such a long tradition of literature which grapples with the problem of living without appeal would suggest that although cultural trappings and intellectual preconceptions differ enormously, the underlying feeling of absurdity remains constant. By recording that feeling without flinching, writers today are still making contributions to the literature of the absurd, the oldest genre (Alan Pratt: *The Myth of meaning... op. cit.* pp. 225-226) [La larga tradición en literatura que entra en contienda con el problema de una existencia sin sentido sugiere que, aunque las trampas (hábitos, rutinas, usanzas, prácticas) culturales y las preconcepciones intelectuales difieren enormemente, el subyacente sentimiento de lo absurdo sigue siendo constante. Registrando este sentimiento sin reparo, los escritores de hoy en día siguen contribuyendo al género más antiguo de la literatura, lo absurdo].

<sup>419</sup> Martin Esslin: *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 15-19. Esslin presenta un extenso estudio del Teatro del Absurdo desde sus orígenes hasta las obras más representativas del mismo, entre los que se destacan textos de Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet y Arthur

una de las fuerzas predominantes en el mundo parisiense de los 1940 y 1950 [sic], el existencialismo<sup>420</sup>. En ella se plantea que no existen valores preestablecidos, que los hombres son arrojados al mundo de la “existencia”, no cuentan con puntos de apoyo, nada que les indique su camino. Este concepto de pérdida de sentido fue desarrollado por Albert Camus en *El Mito de Sísifo*, obra que constituye el inicio de la filosofía del absurdo<sup>421</sup>:

El mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo. Esas apariencias enmascaradas por la costumbre vuelven a ser lo que son. Se alejan de nosotros. Así como hay días en que bajo su rostro familiar se ve como a una extraña a la mujer amada desde hace meses o años, así también quizá lleguemos a desear hasta lo que nos deja de pronto tan solos. Pero todavía no ha llegado ese momento. Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo<sup>422</sup>.

Existe una distinción entre ‘filosofía del absurdo’ y ‘teatro del absurdo’, si bien constituyen aspectos de un mismo hecho: la búsqueda incansable del hombre por hallar respuestas a las cuestiones que definen su vida.

Los cuestionamientos filosóficos del absurdo fueron establecidos en sus líneas esenciales por Jean-Paul Sartre y Albert Camus. Ambos buscan respuestas a

---

Adamov. En su introducción establece los rasgos fundamentales del término ‘absurdo’ y explica su concreción en el arte.

<sup>420</sup> Daniel Zalacain: *Teatro Absurdista Hispanoamericano*, Valencia, Albatros-Hispanofilia, 1985, p. 41.

<sup>421</sup> Camus formaliza el concepto del absurdo en su ensayo *El Mito de Sísifo*, e ilustra su pensamiento en la novela *El extranjero* y en el drama *Calígula*, tres obras de diferente corte en torno al mismo tema.

<sup>422</sup> Albert Camus: *El Mito ... op. cit.* p. 224.



la crisis de valores y analizan el sentido del hombre del siglo XX. Las guerras mundiales confirman esa crisis y buena parte de la literatura universal, desde el período de la postguerra hasta nuestros días, testimonia su vigencia. La cuestión esencial que se plantea a la humanidad es si la vida, considerada desde un plano global, merece ser vivida.

Para estos pensadores, el concepto de lo absurdo pone en especial relación la literatura con la filosofía, en el sentido de incompreensión entre la razón de ser de la existencia humana y el sentimiento concomitante de asombro y terror ante un mundo inexplicable. En sus obras, el absurdo fue en realidad un asunto: la condición humana irracional se describe mediante un razonamiento lúcido y lógico. Esslin hace la distinción entre el “teatro existencialista” de ambos y el “teatro del absurdo”, ya que, en este último, lo absurdo es también forma de expresión, pues “hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo”<sup>423</sup>. El crítico argumenta que los dramaturgos del absurdo evitan la contradicción de utilizarlo como asunto de sus obras y se limitan a poner lo absurdo en escena mediante un lenguaje devaluado: “Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al Teatro del Absurdo del Teatro Existencialista”<sup>424</sup>. Enfatiza las diferencias al describir el uso de recursos diferentes a las convenciones dramáticas tradicionales, como imágenes poéticas en lugar de conceptos lógicos. Por ello, insiste: “Esto (...) es

<sup>423</sup> Martin Esslin: *El teatro... op.cit.* p. 16.

<sup>424</sup> *Ibid.* p. 16. La distinción es válida asimismo para las obras del teatro naturalista y expresionista. De acuerdo con Esslin, incluso en ellas “el telón final hace que el auditorio se marche a casa con un mensaje o una filosofía en su mente: la solución puede haber sido triste, pero de todos modos era una conclusión formulada racionalmente” (*Ibid.* p. 315).

aplicable incluso al teatro de Sartre y Camus, basado en la filosofía de la absurdidad de la existencia. Incluso obras como *Huis Clos*, *Le Diable et le Bon Dieu* y *Calígula* hacen posible que el auditorio se lleve a casa una lección filosófica formulada intelectualmente”<sup>425</sup>.

En lo referente a la filosofía del absurdo, consideramos ilustrativas las reflexiones de Sartre al analizar *El extranjero* de Camus:

Lo absurdo es a la vez un estado de hecho y la conciencia lúcida que ciertas personas adquieren de ese estado. Es “absurdo” el hombre que de una absurdidad fundamental saca sin desfallecimiento las conclusiones que se imponen (...) ¿Qué es, pues, lo absurdo como estado de hecho, como dato original? Nada menos que la relación del hombre con el mundo. La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y de la naturaleza, entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter *finito* de su existencia, entre la “preocupación” que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos. La ininteligibilidad de lo real, el azar, son los polos de lo absurdo<sup>426</sup>.

Justamente, la observación de que somos esencialmente una dualidad y un vacío constituyen lo absurdo. La vida es una incoherencia, no tiene sendas marcadas, ni leyes ni justificativos. Lo que el hombre estima es totalmente

---

<sup>425</sup> *Ibíd.* p. 315.

<sup>426</sup> Jean Paul Sartre: *El hombre y las cosas*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 74-75. En su extenso comentario sobre esta obra, Sartre reconoce lo absurdo y explica su concreción. Esta crítica de 1943 es una fuente interesante para comprender su postura, si bien parte de *El extranjero* analiza asimismo *El Mito de Sísifo*.

circunstancial, y al tomar conciencia de este hecho sufre la alienación de saber que su existencia no tiene sentido.

### III.3.1. El absurdo de la naturaleza humana

La experiencia de lo absurdo se dio a raíz de los cuestionamientos del hombre ante el sinsentido de su existencia. Si lo que distingue al hombre es su racionalidad, ella misma a la vez es su perdición. La distinción entre lo real y lo falso lo sume en la nada. Las contradicciones son de tal magnitud que, al reconocerlas, se aliena. Esa búsqueda sin salida la representa Camus como “el agua que corre entre mis dedos” para dar cuenta en realidad de la inutilidad de tal empresa. En esto consiste el vacío: “Entre la certidumbre que tengo de mi existencia y el contenido que trato de dar a esta seguridad hay un foso que nunca será colmado. Seré siempre extraño para mí mismo”<sup>427</sup>.

De esta manera, el hombre vive instantes únicos: es un hacedor de momentos inasibles que lo llevan a pensar en la inutilidad de vivir. Ésta es la descripción que efectúa Philippe Senart de los personajes de Ionesco, la misma que podría aludir a los de Sartre y Camus<sup>428</sup>. Al tomar cuerpo en la mente la idea del vacío, del extrañamiento del mundo y de uno mismo, en muchos casos la salida es la muerte:

---

<sup>427</sup> Albert Camus: *El Mito... op. cit.* p. 228.

<sup>428</sup> Ionesco se distingue por el análisis del término ‘absurdo’ que efectuó en su ensayo sobre Kafka, aspecto destacado por Esslin en su investigación: “Absurdo es lo desprovisto de propósito (...). Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil” (Martin Esslin: *El teatro... op. cit.* p. 15).

Ainsi, dans cette rencontre furtive d'un *sujet* et d'un *objet*, l'homme peut-il épouser le monde, le faire exister en lui communiquant sa vie. Seulement en échange de ce don, il reçoit ses chaînes et, au moment où il se sent le plus libre, le plus souverain, il éprouve ses limites et, quand il se croyait éternel, il se découvre contingent, pris dans un certain temps, dans un certain espace, entre une naissance et une mort<sup>429</sup>.

La literatura del absurdo enfrenta al hombre con su condición y, además, señala "el sentimiento de muerte y de insensibilidad mecánica de las vidas semiinconscientes, el sentimiento de los 'seres humanos segregando inhumanidad'<sup>430</sup>. Sin embargo, no se queda solamente allí: profundiza en su visión y llega al absurdo de la existencia humana. Es decir, enfrenta al hombre con su tiempo, entre la vida y la muerte: "Il a fait vivre le monde et le monde, ingrat, le fait mourir. En s'identifiant à lui, dans la plus instantanée des étreintes, il a pris son mal"<sup>431</sup>. Este enfrentamiento se expresa de diferentes maneras, desde el extrañamiento, la rebelión o la pasividad inútil, hasta la búsqueda continua de la libertad. Lo cierto es que en la medida en que lo absurdo es reconocido, hace prisionero al hombre de esa verdad. Postula claramente Camus: "Un hombre que adquiere conciencia de lo absurdo queda ligado a ello para siempre. Un hombre

---

<sup>429</sup> Philippe Senart: *Ionesco*, Paris, Editions Universitaires, 1964, p. 102. [Así, en este encuentro furtivo de un *sujeto* y de un *objeto*, el hombre puede abrazar el mundo, hacerlo existir comunicándole su vida. Solamente a cambio de esta donación recibe estas cadenas y, en el momento en que se siente el más libre, el más soberano, siente sus límites y, cuando se creía eterno, se descubre contingente, atrapado en un tiempo determinado, en un espacio determinado, entre un nacimiento y una muerte].

<sup>430</sup> Martin Esslin: *El teatro...* *op. cit.* p. 320.

<sup>431</sup> Philippe Senart: *Ionesco...* *op. cit.* p. 102. [Él ha hecho vivir el mundo y el mundo, ingrato, le ha hecho morir. Identificándose con él en el más instantáneo de los abrazos, ha tomado su mal].

sin esperanza y consciente de no tenerla no pertenece ya al porvenir”<sup>432</sup>. Esto es, ya no cree en términos absolutos y elige vivir sumido en sus límites.

Esta prerrogativa humana de destruir se expresa en la ausencia de reglas y en la falta de remordimientos, pero el reconocimiento de este hecho no ocasiona alegría y es causa de amargura<sup>433</sup>. Creando o destruyendo, el hombre puede trascender su papel, del que surge su verdadero temple. Entonces ha de tener conciencia de sus debilidades, pero no será necesariamente malo, pues la maldad por sí misma no tiene existencia independiente.

El absurdo no busca fundamentos morales: intenta hallar opciones inspiradas en la vida. Por ello, se mueve en una permanente ambigüedad, lucha y discute contra la realidad pero no puede negarla. Camus sostiene en *Calígula*: “Vivo, mato, ejerzo el poder delirante del destructor, comparado con el cual el del creador parece una parodia. Eso es ser feliz. Ésa es la felicidad, la insoportable liberación, este universal desprecio, la sangre, el odio a mi alrededor, este aislamiento sin igual del hombre que tiene toda su vida bajo la mirada”<sup>434</sup>.

Las consecuencias de los actos carecen de relevancia. Puesto que las vivencias están teñidas de indiferencia, el deber, la virtud o el vicio son experiencias intercambiables, incluso caprichosas, y pueden ser comprendidas o absueltas, pero nunca condenadas.

---

<sup>432</sup> Albert Camus: *El Mito...* op. cit. p. 240.

<sup>433</sup> Esslin afirma que en el mundo artístico este cariz destructivo fue propio del movimiento Dada. Comenta que el objetivo buscado por los dadaístas era “la destrucción del arte o al menos del arte convencional de la era burguesa que había producido los horrores de la guerra” (Martín Esslin: *El teatro...* op. cit. p. 274).

<sup>434</sup> Albert Camus: *Calígula*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 112.

De lo expuesto extraemos las ideas de destrucción, amargura, indiferencia y falta de remordimientos, claves para entender el absurdo de los cuentos de Abelardo Castillo. En ellos coexisten estos signos como fenómenos objetivos, asumidos con tanta naturalidad como el mismo hecho de vivir.

### III.3.2. Manifestaciones del infierno de la existencia

La asimilación que hizo Castillo de lo absurdo a través de Sartre y de Camus nos lleva a considerar los aportes de ambos escritores a esta corriente de pensamiento.

Descubrir el absurdo implica para Jean Paul Sartre tomar conciencia de que el hombre se proyecta subjetivamente en una existencia gratuita, carente de un propósito que la justifique. Ésas son las características que presenta en *El ser y la nada*, una de las obras filosóficas más importantes del siglo XX. En ella, Sartre desarrolla el tema del No-ser, la aniquilación y el vacío del ser, conceptos que se manifestarán en *La Náusea* desde el punto de vista literario: “Estoy condenado a existir para siempre allende mi esencia, allende los móviles y los motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse a mi libertad más límites que ella misma, o, si se prefiere, que no somos libres de cesar de ser libres”<sup>435</sup>.

La libertad para definir su praxis y la existencia son los elementos diferenciadores de la humanidad. Desde tal perspectiva, desarrolla un concepto de

---

<sup>435</sup> Jean Paul Sartre: *El ser y la nada*, Madrid, Alianza, 1984, p. 466.

ser sujeto en el mundo, concretamente de ser “conciencia”. Sartre define la conciencia como una pura intencionalidad vacía en sí misma de todo contenido, ausencia de ser que se dirige (tiende) hacia un objeto que ella misma no es. La concepción de la conciencia que pone de manifiesto en *El ser y la nada* motivará la distinción entre un mundo reducido al “*ser-en-sí*”, vacío, hueco e impenetrable, y la conciencia de “*ser-para-sí*”, individual e inevitablemente separada y aislada de las otras conciencias, lo que equivale a decir necesariamente “solipsista”. Empero, esta idea es lo que da significado al mundo y a las cosas. Si bien éstas existen fuera de la conciencia, es ella la que les proporciona un significado instrumental. De esta manera, encerrada en sí misma, pierde estabilidad: no hay idea de futuro y sólo se viven momentos.

A esto se suma la convicción de estar en un mundo sin propósitos, en el que no existen valores pre-establecidos y que no vislumbra un destino posterior a la muerte. En una entrevista con Juan-Luis Pintos, realizada en 1969 y publicada por primera vez en español en la revista *Anthropos* en 1995, Sartre explica el significado de ser ateo: “El hecho de no tener esta noción nos compromete en el sentido de que ya no podemos creer en la vida eterna o en la inmortalidad del alma”<sup>436</sup>. El hombre es libre porque no ha sido creado para ningún fin. Por lo tanto, deberá buscarse un objetivo propio y realizar un proyecto particular válido solamente para él. Es un sujeto solitario, sin familia ni amigos. Esto lo convierte en un alienado, un descartado de la sociedad. Así lo resume Bernard Lévy:

Si el sujeto no es una esencia que empieza siendo y luego existe, si no es una sustancia cuya existencia y cuyo pensamiento son

---

<sup>436</sup> Jean Paul Sartre: “El ateísmo, el compromiso, la literatura” en *Anthropos* (1995) 165, p. 15.

atributos o, dicho de otra forma, si el propio ser del sujeto consiste en un existir y un pensar que sólo tienen sentido en la medida en que están abiertos a las cosas y al mundo, entonces ya se acabó la imagen convencional del sujeto esperando en el limbo a tener la ocasión de existir. Ser sujeto no es un estado. Es un acto. Un movimiento<sup>437</sup>.

El permanente dinamismo y la espontaneidad angustiosa son las características de la existencia. Por sus actos, cada persona realiza una determinada esencia. De la libertad absoluta deriva la responsabilidad plena del hombre en su modo de ser, situación que causa incomodidad. Así lo manifiesta Sartre en *El existencialismo es un humanismo*:

La gente se sentiría segura y diría: bueno, somos así, y nadie puede hacer nada; pero el existencialista, cuando describe a un cobarde, dice que el cobarde es responsable de su cobardía. No lo es porque tenga un corazón, un pulmón o un cerebro de cobarde; no lo es debido a una organización fisiológica, sino que lo es porque se ha construido como hombre cobarde por sus actos<sup>438</sup>.

Se enfatiza en el hombre la angustia de no poseer normas de referencia y se acentúa la responsabilidad de tomar decisiones para sí y al mismo tiempo para los demás hombres. De esto se desprenden dos actitudes posibles: conductas de *la mala fe*, de sumisión ante intereses y gustos de otros, por las que el hombre se autoengaña cargando la responsabilidad sobre algo ajeno, o aquellas que representan el *comportamiento auténtico*, donde las elecciones no son determinadas por nada exterior o interior al hombre mismo.

---

<sup>437</sup> Bernard-Henri Lévy: *El siglo de Sartre*, Barcelona, Sine Qua Non, 2001, p. 216.

<sup>438</sup> Jean Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1980, p. 39.



Se deduce que el hombre es frágil: su vida se actualiza continuamente bajo el signo de la ansiedad. Sartre concluye que es un ser absurdo, “una pasión inútil”. Sus argumentos se reflejan en *La náusea*, su primera novela; en ella Roquentin, el protagonista, vislumbra el sinsentido de su existencia con una experiencia sorprendente y fundamental: la náusea. Su turbación se ve motivada por apariciones de diferentes formas, muchas de ellas ligadas a las imágenes de los crustáceos amenazantes de sus alucinaciones. La experiencia lo lleva a sentirse vacío, un ser contingente e innecesario: “Si me hubieran preguntado qué era la existencia, habría respondido de buena fe que no era nada, exactamente una forma vacía que se agrega a las cosas desde fuera, sin modificar su naturaleza”<sup>439</sup>.

Otro aspecto del absurdo, la alienación, constituye un fundamento del hombre de esta época. Para Sartre, «toute l’Histoire doit se comprendre en fonction de cette aliénation primitive d’où l’homme ne peut sortir»<sup>440</sup>. Con anterioridad ha reconocido que «par aliénation nous entendons un certain type de rapports que l’homme entretient avec lui-même, avec autrui et avec le monde et où il pose la priorité ontologique de l’Autre»<sup>441</sup>. Roquentin es fiel reflejo de esto. Con un tono pesimista, Sartre afirma que la libertad surge al reconocer la falta de sentido de la existencia, una elección posible en cualquier circunstancia. Roquentin elige refugiarse en el arte pues éste le brinda una esperanza de permanencia. Numerosas imágenes permitirán ver cómo utilizó, con fines

<sup>439</sup> Jean Paul Sartre: *La Náusea*, México, Época, 1970, p. 188.

<sup>440</sup> Jean Paul Sartre: *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983, p. 429. [Toda la Historia tiene que hacerse entender con arreglo a esta enajenación primitiva de donde el hombre no puede salir].

<sup>441</sup> *Ibid.* p. 396. [Por enajenación entendemos cierto tipo de relaciones que el hombre mantiene consigo mismo, con el prójimo y con el mundo, y donde plantea la prioridad ontológica del Otro].

literarios, muchas ideas maduras desde planteamientos filosóficos<sup>442</sup>. Las respuestas que halla en el arte, sin embargo, serán superadas posteriormente por otros aportes de su filosofía.

En lo concerniente a la perspectiva de Albert Camus, debemos aclarar que no desconocemos las disputas planteadas entre él y Sartre pese a sus evidentes coincidencias: ambos filósofos mantuvieron un similar diagnóstico de la cultura de Occidente y se mostraron sinceramente preocupados por la cuestión social y el deseo de un orden más justo. El corte de esta investigación nos permite centrar la atención en la filosofía del absurdo y dejar fuera sus posteriores desencuentros ideológicos<sup>443</sup>.

La teoría del absurdo que presenta Camus en *El Mito de Sísifo* constituye un punto de apoyo fundamental para comprender el significado del concepto para él. El primer signo surge al obtener idéntica respuesta ante cualquier interrogante: *la nada*. Ante esta situación angustiosa, destaca cómo el hombre desea comprender lo indefinible, pero la sensación de absurdo puede surgir “a la vuelta de cualquier esquina”<sup>444</sup>. Con esto quiere decir que no hay situaciones especiales

---

<sup>442</sup> A esto alude Jorge Martínez Contreras en su obra, donde analiza la relación de Sartre con la literatura (Jorge Martínez Contreras: “La ficción literaria como instrumento de la ética”, en *Anthropos* (1995) 165, p. 37).

<sup>443</sup> En este sentido, Bernard Lévy reflexiona detalladamente sobre los que él llama “segundo Sartre” y “segundo Camus” para señalar sus enfrentamientos:

Pues ahí los tenemos, es otro Camus y, sobre todo, otro Sartre. Es un segundo Camus que no puede hacernos olvidar que las últimas palabras de *El mito de Sísifo* son para decir que “todo está bien”, que “debemos imaginarnos a Sísifo feliz”, y que “el hombre absurdo dice sí”. Y es un segundo Sartre que, invirtiendo las leyes del primero, explorando a su vez, a su manera, “los abismos del sí”, llenará de espanto a sus admiradores y en ningún caso será la verdad de cada Sartre (Bernard Lévy: *El siglo... op. cit.* p. 362).

<sup>444</sup> Albert Camus: *El Mito... op. cit.* p. 221.

ni momentos específicos para que el absurdo se manifieste. Precisamente, lo que le interesa no es cuándo surge lo absurdo, sino sus consecuencias en el hombre y, por tanto, en el mundo. De ahí que se detenga especialmente en la necesidad de aprehender el mundo, que, por ser extraño, huye del hombre. Esta huida trae aparejada la idea de inutilidad y de alienación. Si todo el mundo, los otros e incluso yo mismo soy un extraño, ¿para qué seguir viviendo? Una de las salidas que el hombre contemporáneo se plantea es la muerte, lo que Camus considera “un problema filosófico verdaderamente serio”<sup>445</sup>. Empero, si se rechaza el suicidio se vive en el presente, privado de futuro y de esperanza ante ese interrogante existencial. Él propone la aceptación de lo irracional con el fin de continuar con nuestra vida:

En este universo indescifrable y limitado adquiere en adelante un sentido el destino del hombre. Una multitud de elementos irracionales se ha alzado y lo rodea hasta su fin último. En su clarividencia recobrada y ahora concertada se aclara y se precisa el sentimiento de lo absurdo. Yo decía que el mundo es absurdo y me adelantaba demasiado. Todo lo que se puede decir es que este mundo, en sí mismo, no es razonable. Pero lo que resulta absurdo es la confrontación de ese irracional y ese deseo desenfrenado de claridad, cuyo llamamiento resuena en lo más profundo del hombre. Lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo<sup>446</sup>.

Planteadas estas razones, sólo queda la aceptación de la inutilidad de todo esfuerzo por modificar las cosas y, como Sísifo, lograr la felicidad, o por el contrario, elegir el camino de la rebelión. Al rebelarse, el hombre hace uso de su

---

<sup>445</sup> *Ibid.* p. 214.

<sup>446</sup> *Ibid.* p. 230.

libertad: se impone amargamente ante un mundo que se muestra tal cual es y no cree en términos absolutos. Desea enfrentar los problemas y afirmar su posición. Desterrado, la rebelión expresa paradójicamente la aspiración a un orden: “Una toma de conciencia nace del movimiento de rebelión: la percepción, con frecuencia evidente, de que hay en el hombre algo con lo que el hombre puede identificarse, al menos por un tiempo”<sup>447</sup>.

Reconocer lo absurdo, para Camus, se convierte en una pasión que desgarrar al hombre: “Pero toda la cuestión consiste en saber si uno puede vivir con sus pasiones, en saber si se puede aceptar su ley profunda, que es la de quemar el corazón que al mismo tiempo exalta”<sup>448</sup>. A través de la historia del mundo, observa la disyuntiva planteada en diferentes ejemplos de hombres absurdos: Don Juan, el amante que ahuyenta el absurdo con alegrías momentáneas; el actor, que ilustra cabalmente la ausencia de límites entre lo que el hombre es y lo que quiere ser; el conquistador, que se arroja a la acción inútil como salida a su destino y, finalmente, el más absurdo de todos, el que se aboca a la creación: “En este universo es la obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ella las aventuras. Crear es vivir dos veces”<sup>449</sup>. El novelista no rechaza la verdad del mundo. Empero, no asume la desesperación trágica y silenciosa. Si razona o escribe, sabe que su esfuerzo no tiene futuro pero afirma su libertad. La verdadera obra de arte posee la medida humana. El artista se hace en su obra y muestra su individualidad: “Y si procuro comprender y saborear

---

<sup>447</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>448</sup> *Ibid.* p. 231.

<sup>449</sup> *Ibid.* p. 300.

ese delicado sabor que revela el secreto del mundo, es a mí mismo a quien encuentro en el fondo del universo; yo mismo, es decir, esta emoción extrema que me libera de toda decoración”<sup>450</sup>.

Camus puede sentirse pesimista en cuanto al destino humano pero optimista en cuanto al hombre. Si bien el absurdo caracteriza la condición humana, ella posee también una grandeza implacable y manifiesta. Por ello, sostiene que en ocasiones “el corazón humano tiene una fastidiosa tendencia a llamar destino solamente a lo que lo aplasta. Pero también la felicidad, a su manera, carece de razón, pues es inevitable”<sup>451</sup>.

Como vimos, los aportes de Sartre y Camus dejaron marcas fundamentales en la literatura del siglo XX. Pratt expone esta idea con claridad: “The literature tends to be speculative, philosophic and intuitive. And although it is less systematic than various other depositories of organized knowledge, literature which has stood the test of time can be an accurate gauge of man’s sense of his condition”<sup>452</sup>.

A pesar de que muchas veces la literatura del absurdo, al dar cuenta de la incertidumbre, la irracionalidad y la insatisfacción del hombre, se constituyó en la respuesta pesimista más honda del siglo XX, paradójicamente su perspectiva resultó fecunda en muchos sentidos. No sólo desde el punto de vista estético, con

---

<sup>450</sup> Albert Camus: *El revés y el derecho*, Buenos Aires, Losada, 1962, p. 79.

<sup>451</sup> Albert Camus: *El Mito...* op. cit. p. 336.

<sup>452</sup> Alan Ray Pratt: *The myth of meaning...* op. cit. p.56. [La literatura tiende a ser especulativa, filosófica e intuitiva. Y aunque es menos sistemática que otros varios legatarios del conocimiento organizado, la literatura, que sigue firme el paso del tiempo, puede ser un registro fiable de la percepción del hombre ante su condición].

la consolidación de nuevas formas de expresión, sino porque “expone el sueño del hombre moderno por coincidir con el mundo en que vive”<sup>453</sup> y busca de esa manera alguna salida a la soledad de éste.

---

<sup>453</sup> Martin Esslin: *El teatro... op. cit.* p. 326.

**SEGUNDA PARTE: *LOS MUNDOS REALES,***  
**UNA MANERA DE PERCIBIR LA REALIDAD**

## CAPÍTULO IV: CLAVES TEMÁTICAS

Pues la humanidad no quiere tomarse el trabajo de vivir,  
de participar en ese codeo natural entre las fuerzas que  
componen la realidad, con el objeto de obtener un cuerpo que  
ninguna tempestad pueda ya perjudicar.

Antonin Artaud

Abelardo Castillo busca un significado de la conducta humana ante el sinsentido a través de sus relatos. Éstos introducen temas recurrentes de la literatura del siglo XX e intentan responder a difíciles cuestionamientos. Así, el autor afirma: “Yo creo que debiera admitirse que a la hora de pensar, a la hora de escribir y a la hora de crear valores, cada hombre está absolutamente solo, y es él frente a su decisión y a su destino”<sup>454</sup>.

Los textos indagan en el sentido último de la existencia y, en ellos, personajes confusos y frustrados se enfrentan a situaciones extremas, muchas veces irreversibles. Éstas se encuentran marcadas por la pérdida de fe en los otros, la desilusión y el sentido de fatalidad, a lo que se suma una conciencia de descarnada soledad que nos recuerda a Sartre en *El ser y la nada*: “Resulta, evidentemente, que el ser está aislado en su ser y no mantiene relación alguna con lo que no es él. No conoce, pues, la *alteridad*: no se pone jamás como *otro* distinto de otro ser; no puede mantener relación alguna con lo otro. Es

---

<sup>454</sup> Abelardo Castillo: “Hay que fundar...” *loc. cit.* p. 31.



indefinidamente él mismo y se agota siéndolo”<sup>455</sup>. Los seres de Castillo son extraños en su mundo, por lo que, en algunos casos, buscan un universo ficcional como refugio ante la realidad opresiva.

Debemos subrayar el marcado pesimismo de estos relatos, que anuncian una devastación general y definen un universo absurdo. La temática existencial se reconoce en el conjunto, descubriéndose en los siguientes temas.

## IV.1. EL FRACASO

### IV.1.1. La ruina personal

Los cuentos de Castillo reflejan, en diferentes grados, el fracaso del hombre. En ellos la desconfianza se convierte en común denominador de las relaciones. La angustia destruye y a la vez rescata; por ello, los hombres aprenden a utilizar su libertad eligiendo en algunos casos la muerte. Así sucede en “Vivir es fácil, el pez está saltando”. En el ambiente se adivina el posible suicidio de una joven despechada; sin embargo, es el hombre -culpable del desengaño- quien opta por la autodestrucción. La muerte es la respuesta ante el entorno angustioso de este personaje, que afirma: “Como podrás suponer no estoy contento, no estoy nada, digamos (...). No se puede así –repentinamente grita-. ¡Vivir! Que así no se puede vivir” (CC, p. 220).

---

<sup>455</sup> Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* p. 35.

La condición humana se presenta en permanente tensión entre la búsqueda de perfección y la asunción de un destino limitado. El enfrentamiento con la realidad provoca la frustración del protagonista de “Crear una pequeña flor es un trabajo de siglos”, donde se destaca la desesperanza a partir de la creación literaria<sup>456</sup>:

Nací lo suficientemente sensible como para odiar a los que consiguen realizar lo que aman. ¿Me he ido transformando en un resentido? Así es. Pero hay resentidos y resentidos. Yo no envidio el triunfo ajeno, hasta el resentimiento tiene categorías. Yo envidio a cualquier poeta desconocido de quinto orden que consigue *creer* en lo que hace, o creer que, lo que hace, era lo que quería hacer (CC, p. 235).

La angustia del personaje queda reflejada en su obsesión por destruir las ganas de crear en otros escritores cuando afirma: “Le he quitado las ganas de volver a escribir (la inocencia) a más de un adolescente inspirado y profético. Hay que ver el daño que le puede causar la lucidez a la Poesía” (CC, p. 231)<sup>457</sup>.

---

<sup>456</sup> Recordemos que el fracaso relacionado con la expresión artística se reconoce también en los textos de Beckett. A este respecto, Martín Esslin comenta el estudio realizado por el irlandés sobre la obra de Proust, donde “se vislumbran también muchos de los temas de Beckett” (p. 24). Igualmente, destaca que “La tendencia artística no es expansiva, es una contracción. El arte es la apoteosis de la soledad. No hay comunicación porque no hay medios para comunicarse” [Martín Esslin: *El teatro... op. cit.* p. 24]. Algo semejante sucede en los textos de Onetti, cuyos personajes padecen el fracaso de sus esfuerzos artísticos. Como comenta Hugo Verani, “El acto creador es una lucha apasionante contra el inevitable fracaso verbal y expresivo, un incansable ejercicio tendente a descubrir la verdad o lo inefable, a ir más allá de otro lenguaje; en fin, una proyección hacia la perfección imposible” [Hugo Verani: *Onetti: el ritual... op. cit.* p. 225].

<sup>457</sup> Augusto Monterroso aborda el tema del fracaso en la creación literaria en “Leopoldo (sus trabajos)” y “El concierto” incluidos en *Obras completas (y otros cuentos)*. En estos textos, Monterroso satiriza la situación del aprendiz de escritor que nunca llega a ejercer su vocación [Para un análisis de este aspecto de la narrativa de Monterroso véase Francisca Noguero Jiménez: *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 122- 141].

En “Macabeo”, la destrucción personal surge como consecuencia de la mentira<sup>458</sup>. El personaje de Benjamin Milman utiliza la mentira para ocultar su pasado nazi y la duplicidad de su conducta destruye la integridad de su hijo, que había construido su historia personal tomando la mentira por verdad. La trama gira en torno a las dudas que plantea Samuel Milman a su padre respecto a su ascendencia judía<sup>459</sup>. El joven describe los actos de desprecio que ha padecido en su infancia por ello:

Y le abrieron el pantalón, y, mientras él pataleaba de miedo, los otros —que a lo mejor se asombraron al ver que aquello no era distinto, ni más feo, ni más chico, ni más raro que el de cualquiera- se lo sacaron

---

<sup>458</sup> Sartre describe las actitudes negativas que el hombre puede tomar respecto a sí mismo y para con los demás. Así, enuncia las características de la mentira y la *mala fe*. En tal sentido, señala que estos actos son conductas de huida como consecuencia de la angustia. En su reflexión sobre la mentira, apunta:

Se dice indiferentemente a una persona que da pruebas de mala fe o que se miente a sí misma. Aceptaremos que la mala fe sea mentirse a sí mismo, a condición de distinguir inmediatamente el mentirse a sí mismo de la mentira a secas. Se admitirá que la mentira es una actitud negativa. Pero esta negación no recae sobre la conciencia misma, no apunta sino a lo trascendente. La esencia de la mentira implica, en efecto, que el mentiroso esté completamente al corriente de la verdad que oculta (...). La mentira es una conducta de transcendencia. Porque la mentira es un fenómeno normal de lo que Heidegger llama el *mit-sein*. Supone *mi* existencia, la existencia del *otro*, mi existencia *para* el otro y la existencia del otro *para* mí [Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* pp. 82-83].

<sup>459</sup> Castillo recurre a diversos aspectos de la cultura judía para elaborar su texto. Así, alude a ciertas costumbres como la preparación del “barénique” comida típica *Ashkenazi* preparada generalmente los sábados para celebrar el *Shabat*, o describe la decoración de la casa, donde se destaca el espejo que se cubre durante los siete días de *Shibá* tras la muerte de un ser querido. Asimismo, se señala la importancia de los 12 años o edad del *Bar Mitzvá*, en que un niño judío alcanza la madurez. Por otra parte, se cuestiona la práctica de la circuncisión como rasgo distintivo del judío. En este sentido, el autor se vale del abandono de esta tradición para describir la actitud de muchos judíos, que después de la guerra se alejaron de su religión como reacción a las atrocidades del Holocausto. En lo referente al contexto, se mencionan los campos de concentración de Chelmo, Treblinka y Auschwitz. Otro aspecto relevante es el marco elegido para desarrollar la trama del relato: Argentina, año 1960. Recordemos que el 11 de mayo de ese año Adolf Eichmann fue secuestrado en Buenos Aires por el servicio secreto israelí y llevado a juicio en Jerusalén, donde fue condenado a muerte y ejecutado en 1962. Así, Castillo introduce elementos extratextuales que se vinculan con la determinación del ser humano por defender su propia identidad. [Agradezco las reflexiones de Esteban Cichello Hubner, presidente de la Asociación de estudiantes judíos de la Universidad de Oxford para el análisis de este texto].

fuera del calzoncillo, entre risas, y lo escupieron uno por vez. Cinco escupidas.

Una por cada mil años: cinco exactas. Exactamente ahí, porque los judíos son los enemigos seculares de la Nación, y deben ser exterminados (CC, p. 119).

El relato da cuenta de la admiración de Samuel por el pasado heroico de su padre, superviviente de la guerra y miembro respetable de la colectividad judía de un pequeño pueblo. Sin embargo, el amor filial y las ilusiones del joven se destruyen cuando se desvela la verdad de su origen: “Había dado vuelta la foto y la estaba mirando. Y a pesar de todo, estuvo un rato sin moverse; a pesar de que aquel oficial nazi era papá Benjamín, su fotografía: una instantánea dedicada a Gretel, a mamá, en su primer glorioso día de Standartenführer, Auschwitz, 1942” (CC, p. 123). El cuento representa el drama humano en la cotidianeidad de un adolescente que debe enfrentar la pérdida de su historia familiar y, por tanto, de su propia vida.

Los hombres deben enfrentarse a sus sombras. En “El hacha pequeña de los indios”, la hipocresía provoca el desastre. Una mujer anuncia su embarazo al esposo estéril, quien le ha ocultado su infertilidad a pesar de las advertencias de familiares y amigos al respecto:

Por eso el hombre estaba cruzando ahora la habitación y empuñaba el hacha pequeña de los indios que le recordaba historias de matar al cacique o al lobo, o a la grandísima perra que esta noche, antes de que él hablara, dijo que tenía algo que decirle: algo que ella había dicho con el tono intrascendente e ingenuo de las grandes revelaciones. ‘Vamos a tener un hijo’, había dicho. Simplemente (CC, p. 240).

Hundidos por su carga, los personajes eligen la mentira. El descubrimiento de la infidelidad estimula el deseo de venganza del marido. Sin embargo, en la soledad de su conciencia resuelve no llevar a cabo el asesinato que ha proyectado.

Esta decisión se observa, asimismo, en “Las panteras y el templo”, que plantea la misma situación: “[El esposo] se arrepiente, y no mata. El horror consistía, justamente, en eso: él guardará para siempre el secreto de aquel juego; ella dormirá toda su vida junto a un hombre que esa noche estuvo a punto de deshacer, a golpes, su luminosa cabeza (...), y ese secreto intolerable sería la infinita venganza de aquel hombre” (CC, p. 285). La aceptación de esta actitud mezquina resalta la infamia del hombre, que observa en la oscuridad a la esposa dormida. De este modo, somos testigos de “su odio tumultuoso, paralizado de pronto y transformándose en un odio sutil, triunfal, mucho más atroz por cuanto aplacaba, al mismo tiempo, al amor y a la venganza” (CC, p. 285). Éste admite una actitud de autoengaño: su existencia libre ha sido reemplazada por una forma de inautenticidad, controlada pero dominada por el odio. En su condición inestable, la conciencia de este individuo, el *para-sí* sartreano, conlleva la aniquilación del ser del hombre en lo que tiene de objetividad<sup>460</sup>. De ahí ‘la pérdida del yo’ que experimenta el protagonista.

Castillo reconoce la relación entre infierno personal y creación artística. A esto alude en entrevista con Hernán Isnardi:

---

<sup>460</sup> *Ibid.* pp. 365-377.

H.I.-Artaud dijo: “Cualquiera que haya pintado, escrito, esculpido, construido, lo ha hecho sólo para escapar del infierno”... el de cada uno, claro (...).

A.C.-Por supuesto. Cualquier tipo de artista es un hombre que instala una realidad mítica, una realidad que le disgusta profundamente y que, a veces, en casos de hombres como Artaud, la sienten como un infierno. El infierno de Artaud era la locura, el de otros puede ser el alcoholismo o su relación social con el mundo —la miseria, la pobreza— y en otros casos que parecen escritores afortunados, un infierno interno muy fuerte como es el caso de Goethe o Thomas Mann, que daban la impresión de que no tenían razones para escribir. El infierno de Kafka era sin dudas la oficina, sin contar su enfermedad mortal, a la que él sabía que estaba condenado<sup>461</sup>.

#### IV.1.2. La desventura amorosa

El tema del amor descubre el fracaso de un proyecto irrealizable. Castillo evidencia en sus textos la visión sartreana, en donde todo propósito amoroso se pierde por el eterno conflicto entre sujeto y objeto<sup>462</sup>. La idea del amor aparece, al igual que en Sartre, cargada de un significado metafísico en la búsqueda de un mundo común por parte de los amantes<sup>463</sup>. El amor puede constituir un medio de

---

<sup>461</sup> Hernán Isnardi: “Charla...” *loc. cit.* p. 1.

<sup>462</sup> Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* p. 391.

<sup>463</sup> Así, Sartre afirma:

El amante quiere ser “el mundo entero” para el ser amado, y esto significa que se coloca del lado del mundo: él es el que resume y simboliza el mundo, es un *esto* que incluye todos los demás “estos”; es *objeto* y acepta serlo. Pero, por otra

superación del sentimiento de contingencia. Por él, el individuo se siente absolutamente necesario para la pareja y encuentra justificación a su presencia en el mundo. Sin embargo, para Castillo, como para el filósofo francés, el amor termina en fracaso debido a su carácter esencialmente egoísta<sup>464</sup>.

Lo expuesto se evidencia en “Los ritos”, cuyo protagonista se encuentra en crisis por el abandono de su amante tras tres años de relación intermitente:

Lo peor de todo era haberse acostumbrado finalmente a verte llegar a mi departamento con un caracol recogido en cualquier plaza o una figulina de teja envuelta en un papel de seda, o a encontrarte sentada tranquilamente en el umbral de la puerta de calle y hasta en el cordón de la vereda, sin preocuparme a mí de dónde venías o adónde ibas cuando no estabas, porque lo fundamental era que no metieras ruido ni molestaras mucho (CC, p. 198).

La clave del fracaso se concentra en la imposibilidad del hombre de asumir un vínculo y superar su individualidad. Así, aislado en su propia piel y en

---

parte, quiere ser el objeto en el cual la libertad ajena acepte perderse, el objeto en el cual el otro acepte encontrar, como su facticidad segunda, su ser y su razón de ser [*Ibid.* p. 392].

<sup>464</sup> Sartre dedica especial atención al fracaso del amor y profundiza en las actitudes hacia el otro, reconociendo la imposibilidad de concretar un proyecto feliz [*Ibid.* pp. 389-436]. Recordemos que el tema del amor había sido motivo de reflexión también para Kierkegaard desde la perspectiva religiosa [*Vid.* Rafael Larrafieta: *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Sören Kierkegaard*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1990. Resulta interesante el material bibliográfico acerca de los estudios sobre el amor en Kierkegaard]. Asimismo, encontramos el tema del amor en la literatura de André Malraux [*Vid.* Edward Gannon: *The Honor of Being a Man. The World of André Malraux*, Chicago, University Press, 1957], André Gide [*Vid.* James Grieve: “Love en the Work of André Gide” en *Australian Journal of French Studies*, 1966, 3, pp. 162-179], Alberto Moravia [*Vid.* Luciano Rebay: *Alberto Moravia*, New York, Columbia University Press, 1970] y Miguel de Unamuno, entre otros. Resulta interesante en este sentido la visión de Unamuno en lo referente al amor, cuando afirma que “el amor sexual es el tipo generador de todo otro amor” [Citado por Carlos París: *Unamuno: Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, Península, 1968, p. 96].

su universo artístico, se aleja de la joven y del mundo que lo rodea. Como señala Cristina Piña, “Frente a Virginia, y como contrapartida, aparece el protagonista, prototipo del creador que ha asumido el arte como una forma de muerte”<sup>465</sup>. De esta manera, la literatura rivaliza con el amor: “No importa que esto no haya ocurrido nunca. Lo que importaba era contarlo; sentir, debajo de las palabras, que un día te hartaste de mis silencios, de mis libros, de mi máquina de escribir metida en las orejas y hasta metafóricamente en la vagina” (CC, p. 203).

Las cenizas del amor marcan las páginas de “Capítulo para Laucha”. La decepción sentimental surge en el reconocimiento del tiempo perdido. Los personajes se reencuentran siendo adultos, pero evocan el amor infantil:

Hubo un silencio muy tenso, cargado de veranos a la hora larga de la siesta. Nos miramos (...).

Caminábamos muy juntos. La pileta, la escalinata.

-La escalinata -dije-. Acá nos casamos, te acordás.

Su risa, demasiado fuerte. Casi desagradable. Hice un esfuerzo brutal por no escucharla; una risa chocante, tan artificial que estuve a punto de volverme a la cocina. Repetí que ahí, a los ocho años, nos habíamos casado (CC, p. 133).

La mujer comparte la evocación con complicidad y permite la proximidad de su antiguo enamorado. Sin embargo, la intimidad se rompe con la llegada del esposo, antiguo rival del protagonista<sup>466</sup>.

---

<sup>465</sup> Cristina Piña: “La dialéctica... *loc. cit.* p. 394.

<sup>466</sup> Ríos Ruiz afirma respecto a este relato:

Una rememoración de lo que fue, de lo que pudo ser y de lo que infinitamente puede ser un sentimiento puro, desde la adolescencia hasta la madurez, al quedar frustrado, diluido, asesinado por los aconteceres de lo previsto, de los vitales



En “Muchacha de otra parte” la trama describe la angustia de un hombre tras la ruptura con una joven cuyo recuerdo no desaparece. Por ello, el protagonista permanece atrapado por un vínculo ya cancelado. Por su parte, en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, el desengaño amoroso precipita la ruina personal y motiva la práctica de pequeñas abyecciones en el protagonista, hecho que enfatiza su aislamiento. Como apunta Cristina Piña, éste “ha asumido su fracaso con una amargura y una furia que lo convierten en prototipo de un resentimiento que se destila en ironía implacable tanto respecto de sí como de los otros”<sup>467</sup>. El deterioro de la relación amorosa se consuma y un acto de venganza es su corolario:

Todo fue igual que siempre, sus manos, menos torpes que las mías, su pelo sobre mi vientre y su boca infamada y su inocente manera de jugar ella a ser la luna y yo el sol (...).

Y la abracé por fin. Después nos quedamos quietos, como dos muertos. Y ella acercó su mano a la mía.

Entonces hice algo que quizá estaba pensando hacer desde hacía tres años: *retiré* la mano.

Sentí a mi lado su rigidez y su pequeño ahogo, como una tos. Sentí una felicidad salvaje (CC, pp. 236- 237).

El desencanto del amor se evidencia especialmente en el ámbito del matrimonio, institución que supone para Castillo la ruina total de la pareja<sup>468</sup>. En

---

azares del hombre. Una pregunta, un interrogante mayúsculo que no obtiene, que no puede recibir contestación de la lógica [Manuel Ríos Ruiz: “Abelardo Castillo: *Cuentos crueles...* loc. cit. p. 178].

<sup>467</sup> Cristina Piña: “La dialéctica... loc. cit. p. 401.

<sup>468</sup> Es interesante subrayar que el fracaso del vínculo matrimonial se reconoce también en los textos de Arlt [Vid. Domingo-Luis Hernández: *Los cuentos de Roberto Arlt*, Madrid, Universidad de La Laguna, 1995 y Beatriz Pastor: *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, USA, Hispamérica USA Library of Congress Catalog, 1980].

este sentido, es significativa la lucha simbólica de los protagonistas en “La cuarta pared”. El adulterio de la esposa con los discípulos de su marido ‘ideal’ revela el deterioro de la relación de pareja. Con la infidelidad, la mujer arruina sádicamente la devoción de los jóvenes por su maestro<sup>469</sup>. Como ella misma señala: “Tenías demasiada confianza en tus delfines: eso era aún más insultante que tus celos. Confianza en vos. Vieras su cara después, y la de todos los otros; vieras sus ojos desolados. Engañarte a vos, al hombre admirable” (CC, p. 247). Así destaca su desprecio como defensa ante el esposo:

-Hasta que aprendí a despreciarte. Soportarlo todo al principio: ése era el precio. Llorar desconsoladamente hace mucho. Y yo lo soportaba todo, Dios santo, todo. Tus celos, tus pequeñas manías, tus ridículas manías de hombre superior. Hasta que aprendí a despreciarte. Ésa era la clave. No podés imaginarte, ángel mío, hasta qué punto se puede llegar a despreciar a un hombre (CC, p. 245).

Así, el matrimonio se convierte únicamente en un vínculo dominado por el deseo. Como ha comentado Sartre, el deseo es consentimiento pasivo al deseo, complicidad con el cuerpo; en el deseo, la conciencia se subordina a su facticidad,

---

<sup>469</sup> El sentimiento de humillación sufrido por la mujer provoca el sadismo. Sartre analiza este aspecto en las relaciones intersubjetivas:

Su objetivo es, como el del deseo, tomar y someter al Otro, no sólo en tanto que Otro-objeto, sino en tanto que pura trascendencia encarnada. Pero, en el sadismo, se pone el acento sobre la apropiación instrumental del Otro-encarnado (...). *Quiere* la no-reciprocidad de las relaciones sexuales; goza de ser potencia apropiadora y libre frente a una libertad cautivada por la carne. Por eso el sadismo quiere presentificar la carne a la conciencia del Próximo *de otro modo*: quiere presentificarla tratando al Otro como a un instrumento [Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* p. 423].

a su contingencia, se hace cuerpo<sup>470</sup>. Cuando el deseo desaparece, la traición y el desengaño infectan las relaciones<sup>471</sup>. Para Enrique Aurora:

Si el anverso de la crueldad pudiese estar representado por el amor, en los relatos de Castillo crueldad y amor se confunden largamente. Quizás el principio exegetico de dicha relación debería buscarse en la misma frase del autor (...): “probablemente, la crueldad sea algo así como la inversión de una manera piadosa de ver el mundo”<sup>472</sup>.

La consideración del matrimonio constituye asimismo el tema de “La garrapata”, donde un marido que no puede enfrentar el poder de su mujer se consume físicamente. La relación se reduce a una multiplicación de sentimientos negativos que reafirman su poder corrosivo: “Estoy convencido de que el amor, la pasión, es un conflicto. Una conflagración. Usted se ríe. Yo le digo que uno busca no sólo subordinar la voluntad del otro; busca aniquilarlo” (CC, p. 278). El

<sup>470</sup> Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* pp. 457-458.

<sup>471</sup> La hostilidad en el espacio conyugal caracteriza “La cuestión de la dama en el Max Lange”. La infidelidad de la esposa provoca el deseo de venganza en el marido. Éste planea matarla siguiendo los procedimientos de ataque de una partida de ajedrez. En primer lugar, decide reconquistarla manteniendo durante tres meses una actitud de esposo romántico y afectuoso. Finalmente, concreta sus planes durante la última partida, en la que desarrolla el ataque especial denominado Max Lange. En este sistema clásico de apertura, los contrincantes arriesgan todas sus posibilidades en la lucha por el poder. Esto se reconoce en el relato de Castillo cuando el esposo obliga al amante a asesinar a la mujer en la misma casa donde se consumaban sus encuentros amorosos y posteriormente le permite huir. Tras cumplir su venganza, regresa al círculo de ajedrez y finaliza la partida. El personaje continúa su existencia solitaria repitiendo obsesivamente la jugada: “Ya no juego al ajedrez. A veces, por la noche, me distraigo un poco analizando las consecuencias de la retirada de la dama a tres caballo, que me parece lo mejor para las negras” (CC, p. 411). También en “La mujer de otro” se denuncia el fracaso conyugal. En este relato, el amante de una mujer que ha muerto visita al esposo traicionado. Los solitarios contrincantes evocan el amor de Carolina en una circunstancia absurda, intercambiando recuerdos de la misma (CC, pp. 453-456). En este sentido, el relato de Castillo recuerda la situación desarrollada por Borges en “El Aleph”. En este texto, el narrador llamado Borges visita a Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz Viterbo. Cada año con motivo del aniversario de la muerte de Beatriz (amor platónico del narrador), se reúnen los protagonistas para evocar a la muchacha, cuya imagen idealizan [Jorge Luis Borges: “El Aleph” en *El Aleph*, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, 1986, pp. 165-174].

<sup>472</sup> Enrique Aurora: “Cruelles, traidores, avergonzados, una lectura de los cuentos de Abelardo Castillo” en *Bitácora* (2000) 3.5, p. 1.



exterminio de la subjetividad es el problema capital de este relato, donde el hombre intenta recuperar el ser que su mujer le ha robado. Sin embargo, todos sus intentos fracasan, con lo que debe sobrellevar un ineluctable proceso de degradación<sup>473</sup>.

El desengaño amoroso se descubre, asimismo, en el sexo. “La fornicación es un pájaro lúgubre”<sup>474</sup> describe la iniciación sexual de una joven de diecisiete años, que manifiesta una inicial frigidez por su inexperiencia. El narrador describe la decepción del protagonista por no haber podido modificar esta situación: “Él había trabajado como un émbolo, como un pistón, como cualquier otra cosa isócrona y bien intencionada, y ni siquiera había conseguido ponerla en marcha. Era como pretender bailar con una lápida. Tenía reacciones de una cubetera” (CC, p. 429). El hombre de cuarenta y cinco años que intenta transmitir a la joven su experiencia erótica exhibe una actitud degradada frente al amor, pues la superficialidad de sus encuentros ha convertido el sexo en rutina:

Hablé poco y forniqué mucho. Pero nunca hice el amor. Prevariqué, eso sí, y puticé. Como el ventero que armó a don Quijote, recuesté viudas y deshice doncellas. Fifé, me encamé, jodí, copulé, corté como Jerineldo la rosa más fragante de algún jardín real, pinché y trinqué; rompí, sodomiceé y desgolleté, conocí, folgué, serruché y hasta solitariamente me vicié, pero como había aprendido a desconfiar de las antiguas y hermosas palabras, no le hice a nadie, ni mucho menos hice con nadie, el amor (CC, p. 442).

<sup>473</sup> Según Aurora: “El amor significa en los cuentos de Castillo una forma de poseer al otro en cuanto ser-que-mira. El amor, pues, desde que procura una manera de dominación sobre el tú, implica un enfrentamiento, con derrotados y vencedores” [Ibíd.].

<sup>474</sup> Castillo empezó a escribir este relato el día de la muerte de Henry Miller y lo terminó el 7 de octubre de 1981, en el aniversario de la muerte de Edgar A. Poe. El autor afirma que, a pesar del título, el cuento le “parece una historia muy decente” (CC, p. 350).

En cuanto a la joven, descubre su identidad a través de los encuentros con el hombre que la enseña a gozar. Aunque los protagonistas disfruten plenamente durante el encuentro sexual, el sinsentido de su existencia se evidencia en su incomunicación final. Así, la soledad de sus pieles concluye la historia.

#### IV.1.3. La decepcionante sociedad

Abelardo Castillo denuncia el fracaso de los discursos sociales de su tiempo. En tal sentido, subrayaremos dos aspectos de la realidad argentina que revelan “la conclusión de un mundo” según palabras de Luigi Pareyson<sup>475</sup>. Nos detendremos en situaciones de crisis en el ámbito militar y en la representación del mito del coraje, con personajes que se presentan degradados en su condición de arquetipos.

Castillo refleja mayoritariamente el período posterior a la caída de Perón, cuyo rasgo distintivo fue la progresiva decadencia de las instituciones. En esta etapa, las divisiones sociales y políticas se hicieron cada vez más claras y

---

<sup>475</sup> Pareyson analiza la noción de crisis en el pensamiento contemporáneo. Así, el autor apunta las consecuencias de esta situación asumida como autoconciencia de la historia:

Cuando se afirma que el existencialismo es la filosofía de la crisis quiere decir, generalmente, que el existencialismo expresa aquel sentimiento de depresión, de postración, de desorientación que parece caracterizar la conciencia contemporánea. Estos fenómenos, empero, no son la crisis misma, sino su manifestación exterior y superficial, de manera que si hay crisis hay que definirla con cuidado a fin de encontrar sus verdaderas relaciones con el existencialismo. La definición rigurosa del concepto de crisis, a menudo tratada sólo aproximadamente, me parece ésta: crisis significa disolución de una conclusión y problema de un nuevo principio. La crisis presupone, pues, una conclusión: la conclusión de un mundo, de una cultura, de una civilización; y la posibilidad de llegar a tener conciencia de la crisis es determinada por la realidad de una filosofía que se presenta como conciencia de la conclusión (el realizado es nuestro) [Luigi Pareyson: *El existencialismo, espejo de la conciencia contemporánea*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949, pp. 8-9].

violentas. La generación de Castillo, de acuerdo con Policarpo Varón, “alcanzó mayoría de edad y madurez literaria mientras Argentina sufría un vacío de crecimiento y un evidente reflujo en su movimiento social natural. Esta literatura de desconcierto y de desesperanza declara, pues, una crisis más vasta”<sup>476</sup>.

Castillo critica la institución militar en textos cargados de violencia. Así, “Por los servicios prestados” denuncia el abuso del poder, característica de la jerarquía castrense, sobre el soldado Pastoseco:

El capitán Álvaro Losa, una noche, hacía tres años, le ordenó atarse al borceguí izquierdo un manojo de pasto seco y otro de pasto verde al borceguí derecho, y mientras se hacía cebar mate por algún imaginaria lo obligó a marchar solo por la cuadra al grito de ‘seco, verde; seco, verde’, con todo el segundo escuadrón tiritando en calzoncillos al pie de las camas, mirándolo (CC, p. 361).

La degradación conlleva para el soldado el impacto de una revelación existencial. Así, Pastoseco reacciona a su condición humillada y se venga abandonando al capitán en el foso donde se habían refugiado ambos a consecuencia de una tormenta de viento: “Pastoseco, arriba, alcanza la saliente; pierde pie una o dos veces, y llega al borde y sale del pozo. El aire, afuera, es más frío pero más respirable que allá abajo. Mira las primeras estrellas y decide el rumbo; monta su mula y se aleja silbando. Después es un puntito, lejos. Ahora, el silencio de la noche es perfecto” (CC, p. 367)<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> Policarpo Varón: “Abelardo Castillo, *Los mundos... loc. cit.* p. 370.

<sup>477</sup> La libertad se logra cuando el soldado decide abandonar al capitán. De esta forma, el subordinado hace frente a la degradación y desafía las normas. Esta rebelión personal se acerca a la figura descrita por Camus en *El hombre rebelde*:

El autor presenta en “El cruce” una campaña de sublevación contra el régimen peronista. En este texto, refleja una situación histórica marcada por las protestas colectivas y la defensa del gobierno por parte de algunos sectores militares. Se destaca la figura del teniente Cembeyín -“el loco, de quien se contaba que había pertenecido a la guardia personal de Perón” (CC, p. 173)- y que exhibe una actitud de total superioridad ante sus soldados:

Dijo que no. Tenía los dientes apretados como para no perder aliento, o como si mordiera, sin embargo ahora se tambaleaba un poco. Lo miramos y miramos a Cembeyín: él también tenía ese gesto emperrado, de morder, y la misma vena colérica cruzándole la frente. Cembeyín gritó ‘a tierra’, y con rítmica frialdad siguió gritando y el tucumano Rojelja iba y venía por la Plaza de Armas, rodaba unos metros como un cilindro, volvía a quedar de pie en posición de firmes, salía corriendo hacia cualquier parte hasta una nueva orden (...). Cerca de las cuatrocientas perdí la cuenta. Cembeyín estaba ronco; sudaba, casi tanto como el tucumano (CC, p. 173).

Las relaciones jerárquicas abusivas se repiten en el ámbito castrense. Estas circunstancias influyen en la actitud del subordinado, que cae extenuado al suelo sin reconocer su cansancio. Cembeyín ordena treinta días de calabozo para Rojelja: “Agachándose, acercó su boca a la oreja del tucumano. Gritó. —Y no te

---

Ningún hombre considera su condición libre si, al mismo tiempo, no es justa, ni justa si no se siente libre. Precisamente, la libertad no puede imaginarse sin el poder de decir con claridad lo justo y lo injusto, de reivindicar el ser entero en nombre de una parcela de ser que se niega a morir. Existe, por último, una justicia, aunque muy diferente, en restaurar la libertad, único valor imperecedero de la historia (...). El mismo razonamiento se aplica a la violencia. La no violencia absoluta consolida negativamente la servidumbre y sus violencias. La violencia sistemática destruye positivamente la comunidad viva y el ser que recibimos de ella (...). Debe conservar para el rebelde su carácter provisional de ruptura y estar siempre ligada, si no puede ser evitada, a una responsabilidad personal [Albert Camus: *El hombre... op. cit.* p. 338].

mando a Cobunco porque sos peronista” (CC, p. 174)<sup>478</sup>. Sin embargo, la connivencia política no impide la venganza de Rojelja, que mata a Cembeyín de un tiro en la cabeza cuando participa en una misión junto a otros soldados. Éstos regresan al regimiento como héroes de la misma y reciben una condecoración. Sin embargo, el recuerdo de la muerte del teniente autoritario prevalece en su memoria.

Paralelamente, se menciona el duro ataque de las fuerzas peronistas contra la oposición, cuyas protestas revolucionaron Buenos Aires y Córdoba. La debilidad del gobierno de Perón se reconoce cuando el escuadrón intenta nuevamente atacar a los rebeldes: “La contraorden fue clara y terminante: Perón había caído, una junta militar se había hecho cargo del gobierno de la República y nuestro regimiento se plegaba a la revolución” (CC, p. 182).

No obstante, durante la etapa post-peronista el líder mantuvo su poder desde el exilio impidiendo la conciliación nacional<sup>479</sup>. El fracaso de los agentes

---

<sup>478</sup> A pesar de la humillación padecida, el soldado mantiene una postura erguida sin demostrar cansancio; por tal motivo, crece su imagen entre los demás integrantes del escuadrón: “Porque salvo un moretón ancho que se perdía entre la piel aceitunada de su cara, y salvo quizá los ojos (algo, dentro de los ojos), el negro no daba la menor señal de estar golpeado” (CC, p. 174). Acerca de la relación que se establece entre humillador y humillado, Sartre escribe:

El sádico descubre su error cuando su víctima lo *mira*, es decir, cuando él experimenta la alienación absoluta de su ser en la libertad del Otro (...). Descubre entonces que no puede actuar sobre la libertad del Otro, ni aun obligándolo a humillarse y a pedir gracia, pues precisamente en y por la libertad absoluta del Otro viene a existir un mundo en el que hay un sádico, instrumentos de tortura y cien pretextos para humillarse y renegar [Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* p. 429].

<sup>479</sup> El autor subraya la decadencia de un sistema dominado por tensiones entre clases sociales y debilitado por constantes agitaciones civiles y militares. La falta de principios abre un vacío sobre la conciencia colectiva. Como comenta Morello-Frosch:

En estos cuentos, el ambiente cuartelario provee el escenario para traiciones y lealtades en constante disputa, que son parte del ejercicio de poderes contestatarios no resueltos al nivel nacional. La crueldad y la violencia parecen



sociales, políticos y económicos surgidos tras la caída del régimen se reconoce en “Los muertos de Piedra Negra”. Los hermanos Martín y Anselmo Iglesias son trabajadores de las canteras de Piedra Negra, “buena gente estos Iglesias, medio locos pero corajudos y peronistas” (CC, p. 150), utilizados por el coronel Lago para consumar la rebelión contra el gobierno que había destituido a Perón.

En cuanto al fracaso de los mitos argentinos<sup>480</sup>, el quebrantamiento de estos modelos de la idiosincrasia nacional sintetiza la decepción general. Castillo retoma las narraciones tradicionales y, como señala Morello-Frosch, “no se esfuerza por construir nuevos mitos; por el contrario, él colabora con la geografía y con la historia para cancelarlos, para declararlos caducos para el hombre de su época, pero a la vez crea, con los componentes del texto anterior, un relato para su tiempo”<sup>481</sup>.

---

ser endémicas formas de interrelación subjetiva entre los personajes, porque la sociedad está igualmente escindida [Marta Morello-Frosch: “Prólogo” a Abelardo Castillo... *op. cit.* p.7].

<sup>480</sup> Borges reconoce la importancia de las figuras arquetípicas en “Historia del tango”, cuando establece la función de esta composición como representación del pasado heroico de los argentinos:

Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia), sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene su explicación. El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano [Jorge Luis Borges: “Historia del tango” en *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 137-138].

Elsa Repetto analiza estos elementos en la obra de Borges. La autora destaca “el mito de la amistad entre hombres, como Cruz y Martín Fierro, el del ‘descubrimiento fulgurante del destino’, representado por Cruz, y el del coraje, representado sobre todo por el gaucho” [Elsa Repetto: “La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992) 505-507, p. 404].

<sup>481</sup> Marta Morello-Frosch: “Prólogo” a Abelardo Castillo... *op. cit.* p. 15-16.

La anulación del mito del coraje se evidencia en “Historia para una tal Gaido”, “Fermín”, “Requiem para Marcial Palma” y “Volvedor”<sup>482</sup>. En este último texto se cuenta la historia de Evaristo Garay, que regresa al boliche de Barbieri para vengarse de su antiguo amigo el Chino Aldazábal. En las primeras líneas se descubren las características legendarias del compadre<sup>483</sup>: “El oficio de guapo es un oficio como cualquier otro. El coraje, ahora lo sé, tiene la paciencia larga; necesita práctica. Hay que adiestrarse en la mirada torva, ladina, en el gesto pausado, en el áspero monosílabo hecho de ambigüedad y amenaza” (CC, p. 97). En este relato, Castillo retoma el tópico de la pelea por una mujer y revierte las antiguas características de dureza, valentía y fidelidad al amigo. Esto se evidencia en el asalto por la espalda sufrido por el protagonista y la ausencia del duelo a cuchillo, típico de los relatos de antaño<sup>484</sup>.

---

<sup>482</sup> Las características del mito del coraje han sido reconocidas por Borges en “Historia del tango”:

Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta, y vivida, en estas repúblicas por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos [Jorge Luis Borges: “Historia del tango”... *op. cit.* p. 148].

<sup>483</sup> Víctor Farías ha estudiado esta constante temática en *La metafísica del arrabal*. El autor analiza *El tamaño de mi esperanza* de Borges y establece el origen y los rasgos fundamentales del guapo como entidad primordial del acervo cultural argentino. Así, puntualiza:

Desplazado por una inmigración masiva que, alentada por el Estado, alcanzaba a las cien mil personas por año, reacio a incorporarse a las nuevas formas de producción, desocupado y ocioso, el gaucho se convirtió en un paria que comenzó, también masivamente, a emigrar a la ciudad. De esta circunstancia surgió la singular y nueva figura del gaucho en la ciudad: el “compadrito” y su arrabal. El compadrito, en agresiva competencia con el inmigrante italiano, traspasó a su mundo urbanizado los valores de su anarquismo, que se manifestó ante todo en su aversión por el Estado y las formas sociales establecidas [Víctor Farías: *La metafísica del arrabal*, Madrid, Anaya, 1992, p. 29].

<sup>484</sup> Acerca del desafío a muerte entre compadres, Jaime Alazraki comenta:

En “Requiem para Marcial Palma”, Castillo presenta al guapo como ‘cajetilla’ de la ciudad:

Nadie quiso o supo entender qué significaba ese intruso arribeño, ahí en las Canaletas. Si hasta era cómico al principio, como un sueño verlo al tilingo animársele a la mujer de un hombre del bajo. Cómico como su chaleco color patito en La Rinconada, jediendo a agua florida, entrando y mirándola fijo a la Valeria, que se dejó mirar y no bajó los ojos (CC, p. 167).

Castillo cuestiona a una sociedad incapaz de dar respuestas a la incertidumbre de la condición humana. Asimismo, imprime un nuevo sentido al concepto de hombría<sup>485</sup> cuando el cajetilla avergüenza a Marcial Palma y, a pesar de ganar la pelea, desprecia a la mujer: “Valeria se arrimó a tomarlo del brazo: el cajetilla la miró como si le costara reconocerla. Después dijo no. “No, vos no te quedás con el más hombre; vos te quedás con el que gana”, así dijo y la apartó y salió” (CC, p. 172). Así, el autor dota de plena libertad a sus personajes y describe las transformaciones de una Argentina en la que adquiere significado especial la individualidad. Como señala Morello Frosch citando a Jean Franco: “Castillo considera al guapo un personaje ‘sin destino’ y cancela la presunta vigencia eterna y universal de la literatura que lo erige en arquetipo nacional”<sup>486</sup>.

---

El duelo, la pelea entre dos hombres armados, es una forma de probar quién es más hombre; la venganza se propone reparar el orgullo herido y no le importa recurrir a la traición o el engaño: uno y otra constituyen, sin embargo, alternativas legítimas en el código del compadre [Jaime Alazraki: “Dos soluciones al tema del compadre en Borges y Cortázar” en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 80].

<sup>485</sup> Vid. Marta Morello-Frosch: “Prólogo” a Abelardo Castillo... *op. cit.* p. 15.

<sup>486</sup> Marta Morello-Frosch: “Abelardo Castillo, narrador... *loc. cit.* p. 97.

## IV.2. LA CONDICIÓN HUMANA Y SUS LÍMITES

### IV.2.1. La nada

El autor toma como punto de partida de sus cuentos la presencia en el mundo del individuo concreto, cuyo ser se caracteriza, precisamente, por la precariedad y la contingencia. El descubrimiento de sus límites provoca en el hombre la incertidumbre y el vacío. De esta forma, la nada representa la aceptación de la inutilidad de existir.

Aunque en algunos relatos se pretenda la redención de los protagonistas<sup>487</sup>, el acto de contrición no anula la mezquindad de las situaciones descritas, sino que acentúa sus características. Esto se percibe en “La madre de Ernesto”, donde los protagonistas buscan su iniciación sexual con la madre de un antiguo compañero, la que ahora ejerce la prostitución. La conducta de los personajes destruye vínculos y descubre el vacío de la existencia. El sentimiento de angustia en el contacto con la realidad anula los recuerdos de la infancia:

-Pero es la madre.

-La madre. ¿A qué llamás madre vos?: una chancha también pare chanchitos.

-Y se los come.

---

<sup>487</sup> A esto se refiere Policarpo Varón cuando señala:

[En “La madre de Ernesto”, “Hernán” y “El marica”] Castillo postula una moralidad y una indagación de la *mala conciencia* de sus personajes mediante una mirada a distancia y un diálogo directo con ellos en segunda persona. En el último de los cuentos mencionados hay una intención de sinceridad, de confesión y acaso de arrepentimiento. Aquí Castillo asume el trance sartreano de la búsqueda y arreglo de cuentas consigo mismo, esa suerte de exorcismo no siempre feliz [Policarpo Varón: “Abelardo Castillo, *Los mundos... loc. cit.* p. 368].

-Claro que se los come. ¿Y entonces?

-Y eso qué tiene que ver. Ernesto se crió con nosotros.

Yo dije algo acerca de las veces que habíamos jugado juntos; después me quedé pensando, y alguien, en voz alta, formuló exactamente lo que yo estaba pensando. Tal vez fui yo:

-Se acuerdan cómo era.

Claro que nos acordábamos. Hacía tres meses que nos veníamos acordando. Era morena y amplia; no tenía nada de maternal (CC, p. 34).

En “La que espera”, la protagonista decide la muerte de su hermano para cubrir su vacío personal. La historia describe la rutina que Asumpta se impuso tras el misterioso accidente de su hermano, y que da un significado a su vida: “Él va a volver, decía. No sólo decía eso, sino que, durante tres años, hizo exactamente las mismas cosas que había hecho mientras vivieron juntos” (CC, p. 459). La existencia de la mujer, “la razón de su vida, su cordura, dependía de los ritos inocentes de esa espera” (CC, p.461). Por esta causa, Asumpta se decepciona cuando regresa el hermano: “lo mató para no enloquecer, para seguir esperando” (CC, p. 461). La protagonista elige destruir lo que ama. Así, se consuma lo anunciado por el médico de la joven en las primeras líneas del texto:

Lo que llamamos enfermedad, decía, lo que llamamos locura, son estrategias del cuerpo y de la mente para sobrevivir, para que se cumpla el único designio de la vida, que es continuar viviendo. Oímos que un hombre tose o estornuda y pensamos que está enfermo, cuando lo que en realidad sucede es que su cuerpo está defendiéndose de la enfermedad y, por consiguiente, de la muerte (CC, p. 457).

Castillo utiliza continuamente la violencia para describir la angustia de seres sumergidos en una existencia empobrecida. Así, en “El candelabro de plata”,

un hombre decide celebrar una nochebuena ‘especial’ con un inmigrante solitario por pura maldad. El narrador manifiesta su desprecio por el anciano y da cuenta de la depresión en la que éste se encuentra:

Yo pensaba, me acuerdo, cómo era posible reconocer en ese pordiosero que tenía delante, en ese viejo entregado, roto, la imagen que dejó en otro treinta años atrás. Y ahora pienso que siempre queda algo donde hubo un hombre, y quién sabe: a lo mejor, a mí también me va a quedar algo cuando, como el viejo, tenga la mirada perdida y le diga “señor” al primer sinvergüenza bien vestido que me hable (CC, p. 91).

A través de la situación del invitado, Castillo muestra la perversidad del anfitrión quien decide ‘liberar’ al viejo inventando una fortuna personal que podría enviar a éste de regreso a su país<sup>488</sup>. La existencia vencida del inmigrante se supera mediante el engaño. Así, el autor propone “el ejercicio casi ritual de la crueldad”<sup>489</sup> en las últimas líneas: “Después levanté el pesado candelabro de plata. Amorosamente, con una ternura infinita, poniendo toda mi alma en aquel gesto, y sin meditar más la idea que desde hacía un segundo me obsesionaba, dije: Feliz Nochebuena, Franta. Y le aplasté el cráneo” (CC, p. 95).

---

<sup>488</sup> El relato analiza la existencia según los postulados de Sartre. Recordemos que en *El ser y la nada*, el problema de la libertad se identifica con el reconocimiento de la nada [Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* pp. 52-61]. Como ha comentado Jaime Brufau:

Dentro de la consideración sartriana de la realidad humana se impone un nuevo elemento: la situación. Si es por el hombre como la nada llega al mundo, si es la realidad humana la que puede segregar la nada no habiendo diferencia entre el ser del hombre y el ser-libre, la libertad queda restringida por los límites impuestos por la situación [Jaime Brufau Prats: *Líneas fundamentales de la ontología y antropología de Jean-Paul Sartre en 'L'Être et le néant'*, Salamanca, Universidad, 1971, p. 50].

<sup>489</sup> Marta Morello-Frosch: “Prólogo” a Abelardo Castillo... *op. cit.* p. 17.

Castillo retrata el carácter degradado del ser humano a través de la irracionalidad dominante en los relatos. Así se observa claramente en "Patrón", cuyo protagonista es descrito como un viejo autoritario y ávido de concebir un descendiente que herede sus tierras. Aquí, la brutalidad hacia el otro alcanza proporciones semejantes a las que encontramos en la obra de Sartre, donde la posesión sexual es un intento de apropiación de la libertad del otro<sup>490</sup>. El vacío de la relación sexual se acentúa con el paso del tiempo y aumenta la miseria existencial de la esposa de diecisiete años:

Obedecer es fácil, pero un hijo no viene por más obediente que sea una, por más que aguante el olor del hombre corriéndole por el cuerpo, su aliento, como si entrase también, por más que se quede quieta boca arriba. Un año y medio boca arriba, viejo macho de sementera. Un año y medio sintiéndose la sangre tumultuosa galopándole el cuerpo, queriendo salirse del cuerpo, saliendo y encontrando sólo la dureza despiadada del viejo (CC, p. 140).

La ferocidad de las relaciones sexuales provoca el odio de la mujer, que al final del tercer año queda embarazada. El carácter despótico del 'amo' se acrecienta cuando queda paralítico por la embestida de un toro. A partir de este momento, se evidencia la transformación física y psicológica de la joven, que busca mantener al hombre con vida hasta el alumbramiento.

La mirada cumple un papel esencial en esta historia, pues a través de ella el viejo mantiene su poder desde la cama. Este elemento indica el cambio de la situación cuando se acerca la fecha del nacimiento: "Hasta que la mirada del viejo también cambió. Tal vez, alguna noche, sus ojos se cruzaron con los de Paula, o

<sup>490</sup> Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* pp. 473-474.

tal vez, simplemente, miró su rostro (...). De pronto le perforó el cerebro, como una gota de ácido: el miedo” (CC, p. 145). De esta forma, el hombre intuye el deseo de la mujer: recuperar su libertad a través de la venganza<sup>491</sup>. Por esta razón, no sorprende el desenlace marcado por el desprecio y la indiferencia:

---

<sup>491</sup> Recordemos que el carácter opresivo de la mirada y sus consecuencias tiene un papel fundamental en la filosofía de Sartre. Acerca de esto, Marjorie Grene apunta:

Para Sartre, el temor y la vergüenza son las dos reacciones adecuadas e inmediatas ante la intrusión de otra persona dentro de mi mundo. La única alternativa ante la vergüenza o el temor, si el mirón amenaza con hacer de mí un mero sujeto con su mirar, es el volverme y mirarle yo a él. En ese caso, yo, en mi orgullo, le amenazo a él con el anonadamiento. De ahí nace el principio del conflicto; todas las relaciones entre el yo-mismo y el otro son, en su sentido existencial, un combate a muerte. O él, una persona, trasciende mi trascendencia y hace de mí una cosa, o yo, dentro de mi libertad más orgullosa, lo trasciendo a él y, por tanto, anonado su libertad [Marjorie Grene: *El sentimiento trágico de la existencia (Existencialismo y existencialistas)*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 122].

La importancia de la mirada se reconoce, asimismo, en los textos de Georges Bataille. Debemos destacar *Historia del ojo*, considerada un clásico de la literatura erótica y donde los personajes concretan sus fantasías sexuales alcanzando el límite de la perversión. A esto alude Mario Vargas Llosa en “El placer glacial”:

Y entre esas fantasías, la única que podemos llamar original es la que asocia los huevos y el ojo a la práctica sexual (...). Está subrayada en el título, lo que pone de relieve su importancia. Que se trata de un caso peculiar de *voyeurisme* y que toda la historia gira en torno a la obsesión visual es evidente, pero esto no nos aclara todo, pues este mirón y los mirones del relato lo son a tal punto que no se contentan con gozar viendo el amor, haciéndolo con los ojos, sino que esa necesidad es en ellos tan imperiosa que los lleva, mediante una transferencia clásica, a convertir el sujeto, o sea el órgano a través del cual se materializa esa necesidad, en su objeto. El ojo por el cual gozan del sexo, se desdobra y halla en sí mismo su satisfacción [Mario Vargas Llosa: “El placer glacial”, prólogo a la edición española en Georges Bataille: *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 45].

Así, el pensamiento del escritor francés llamado “el metafísico del mal” descubre lo abyecto de la condición humana en toda su dimensión. Vargas Llosa señala este rasgo:

El “mal” está siempre allí, rompiendo a menudo el equilibrio de la vida, estallando en guerras colectivas o en los crímenes del amor del individuo, como una tentación permanente. Esta parte maldita de lo humano encuentra una vía de expresión privilegiada para Bataille en la literatura y en el arte (también en la religión), creaciones que resultan de esa oscura pero irresistible ambición del ser humano de recuperar su soberanía, su totalidad, reintegrando a su destino aquello que le ha sido arrebatado. Creo que nadie ha explicado tan persuasivamente como Bataille, en esta concepción de la literatura como portavoz del “mal” reprimido, el por qué este quehacer se ha mantenido tan indomesticable en el curso de la historia [Mario Vargas Llosa: “Sobre Bataille”, Lima, 1979 en <http://www.geocities.com/Paris/2102/art72.html>].





Cuando salía del cuarto, Paula volvió la cabeza. Antenor estaba sentado nuevamente: con una mano se aferraba a la correa; con la otra, sostenía a la criatura. Delante de ellos se veía el campo, lejos, hasta el Cerro Patrón. Al salir, Paula cerró la puerta con llave; después, antes de atar el sulky, la tiró al aljibe (CC, p. 146).

La angustia de esta situación abierta se reconoce en la aniquilación de los vínculos personales, que alcanzan el paroxismo de la crueldad<sup>492</sup>.

#### IV.2.2. La alienación

La armonía natural se ha perdido en los relatos de Castillo, pues en ellos se presenta el motivo del individualismo, la conciencia del distanciamiento y la incomunicación. Por esta causa, el hombre mantiene como única opción su condición de desterrado. Enfrentado a esta realidad desesperante, la experiencia del 'extrañamiento' establece una barrera insalvable entre él y su entorno.

Lo expuesto se reconoce en "Also sprach el señor Núñez", donde se evidencia la alienación del protagonista provocada por la vida rutinaria de la

---

<sup>492</sup> Grene señala que la soledad es una condición universal del género humano. La autora destaca este aspecto de la filosofía de Sartre:

El análisis del contacto entre los individuos como una lucha sin fin de cada una de las personalidades para escapar al propio anonadamiento mediante el aniquilamiento de la otra, implica el dar al sexo un lugar de importancia central en la descripción de la existencia personal. Sin embargo, fuera de esto, si tomamos los escritos de Sartre en conjunto, percibimos otro algo, quizá más profundo que su individualismo extremado, pero en indudable ligazón con el mismo: un gusto por la exploración hasta sus últimos límites de lo extremo o perverso en la naturaleza humana [*Ibid.* p. 135].

oficina<sup>493</sup>. El señor Núñez describe su existencia inútil y la deshumanización del ámbito laboral cuando señala:

Sí, indudablemente el oficinista no pertenece a la especie. Es un estado intermedio entre el proletario y el parásito social. Un monstruito mecánico incubo del Homo Sapiens y la Remington. Imagino el futuro: los hombres nacerán provistos de palanquitas y botones. Una leve presión aquí, camina; otra allá, habla; se acciona aquel botón, eyacula; éste de acá, orina (CC, p. 60).

El personaje critica la enajenación humana como consecuencia de la mecanización de vida en las grandes urbes<sup>494</sup>: “Sucede que se ha degradado el trabajo; la gente ya no quiere andar de cara al sol, la camisa entreabierta y las manos sucias, de gran francachela con la naturaleza. No. El campo está vacío” (CC, p. 60). De esta forma, Núñez cuestiona la depreciación de la vida por el dominio de la técnica, pues las actividades humanas han perdido fundamento, provocando el desgaste del hombre: “Los padres mandan a sus hijos al colegio para que sean empleados del banco. Porque también eso se ha degradado: la sabiduría. Que

---

<sup>493</sup> El interés de Castillo por describir la alienación del hombre contemporáneo se evidencia en “Una estufa para Matías Goldoni”, esta vez en el ámbito privado. En este relato, Goldoni considera su nuevo oficio de refacción de estufas como actividad importante. Este hecho motiva la burla de su mujer, ama de casa que aspira a una vida mejor. Lo absurdo de la actitud de Goldoni respecto a la trascendencia de su labor cobra magnitud cuando intenta demostrar a un cliente el buen funcionamiento del artefacto que ha arreglado: “Va a ver- y daba bomba como si se jugara la vida” (CC, p. 165). La determinación del hombre aumenta el sentimiento de fracaso, cuando se demuestra su ineptitud. La obsesión alienante se reconoce en el desenlace, cuando el cliente promete regresar al día siguiente y “Matías lo siguió a todo lo largo del patio. Iba repitiendo que la estufa andaba, que tenía que creerle. Después, en la calle, y cuando el hombre ya estaba lejos, todavía lo repetía” (CC, p. 165).

<sup>494</sup> El ámbito de los funcionarios permite relacionar los textos de Castillo con la visión de la vida burocrática presentada por Gógol, Chéjov, Kafka y Dostoievski, según hemos puntualizado en la primera parte de esta investigación. En cuanto al ámbito rioplatense, hemos destacado el *leitmotiv* de la oficina en la obra de Roberto Mariani, Roberto Arlt y Mario Benedetti, entre otros.

trabajen los brutos y que estudien los locos; el porvenir del género humano está detrás de un escritorio. Si Sócrates resucitara sería gerente” (CC, p. 61).

El hastío provoca el enfrentamiento del individuo consigo mismo, con la naturaleza y con los demás hombres. En este sentido, Castillo presenta una situación característica de la visión sartreana dominada por la noción de conflicto; el ‘yo’ encarnado por Núñez contra ‘los otros’, que se convierten en objetos necesarios para la obtención de su meta: la muerte colectiva como salvación<sup>495</sup>. El personaje comenta a este respecto:

Lo que quiero decirles es que los odio de todo corazón. Los odio porque cada hombre odia a la clase que pertenece. Ustedes, los oficinistas, son mi clase. Y nadie se asombre, que esto es dialéctica: la lucha de clases se basa, no como suponen los místicos, en la aversión que se tiene a la clase explotadora, sino en el asco personal que cada individuo siente por su grupo (CC, p. 61).

Este empleado, que durante dieciocho años asistió puntualmente a la oficina, intenta huir del tedio mediante una revolución limitada al ámbito de La Pirotecnia, nombre emblemático de la oficina. Así justifica sus planes: “Las hecatombes no necesitan más que una chispita para propagar le fuego propiciatorio: ¡nosotros somos esa chispita! Veo la felicidad en todos los rostros ¡Adelante, hermanos! Hermanos, sí. Muramos (CC, p. 68)”. Sin embargo, su reacción contra la poderosa mecanización urbana fracasa: “Alcanzó su paroxismo cuando los diez policías y los empleados del Vieytes entraron por la puerta vaivén. La operación fue breve: varios puñetazos, un chaleco de fuerza, el atraso del mecanismos de la bomba, su posterior

<sup>495</sup> Sartre se refiere a este aspecto cuando analiza la experiencia real del “ser-con” (*Mitsein*) y el surgimiento del “nosotros” en la relaciones con el prójimo [Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* pp. 436-453].

inutilización y el barrido del piso” (CC, p. 68). Finalmente, todo volvió a la normalidad y “las máquinas empezaron a teclear a sesenta palabras por minuto” (CC, p. 68).

Las secuelas de la existencia rutinaria padecida por los funcionarios se reconocen en “La casa del largo pasillo”. Se describe a Timoteo, alienado por su trabajo de ascensorista y, que “a fuerza de vivir subiendo y bajando acabó por no concebir más que dos direcciones posibles –hacia arriba y hacia abajo” (CC, p. 413). Hasta que un día descubre otra dirección hacia el costado cuando observa el pasillo de una casa vecina. Esta visión “le causaba una especie de vértigo. Un vacío en la cabeza, idéntico, sin duda, al que deben experimentar los que temen la altura” (CC, p. 413).

Timoteo comparte el descubrimiento con sus compañeros de trabajo y como única respuesta recibe la burla de éstos. Por esta razón, se transforma en un individuo aislado que evita todo contacto con la realidad: “No era difícil adivinar en qué pensaba cuando, como los jóvenes ascensoristas chapuceros, no acertaba con la palanca de mando o se detenía entre dos pisos o, sacudido por su risita, pasaba a toda velocidad piloteando su jaulón ante las puertas abarrotadas de gente” (CC, p. 414).

Se evidencia el hostigamiento del entorno encarnado en las autoridades de la empresa, cuyo objetivo primordial es la eficacia en el cumplimiento de la tarea; por esta causa, transfieren a Timoteo a un ascensor nocturno. Finalmente, el protagonista vence sus miedos y “sin importarle ninguna de las grandes ideas sobre la responsabilidad, disciplina, lealtad, que un día lo llevaran a manipular los más

honrosos ascensores, Timoteo, irrevocablemente, se internó en el largo pasillo” (CC, p. 414).

#### IV.2.3. La indiferencia

En “El asesino intachable” se ve con claridad el extrañamiento del mundo<sup>496</sup>: el protagonista mata con indiferencia y con displicencia recibe su castigo. La conciencia reflexiva de los actos desplaza todo juicio de valor, pues el personaje había planeado concienzudamente su crimen. Así, comenta:

En fin, confieso que desde la primera semana pensé en matarla. Era una víctima perfecta. Estando, como estaba, tan a mano, me eximía de una nocturna recorrida suburbana, siempre siniestra y peligrosa. Y lo que era mejor: yo, relativamente, la conocía. Quiero decir que sus hábitos, las chucherías con que a veces se adornaba en mi homenaje (...), su misma dignidad, me demostraban de lejos que no tenía dónde caerse muerta (es una metáfora), y descartaban toda posibilidad de que yo, conociéndola, la matase para robarle. En definitiva: no tenía motivos (CC, p. 257).

---

<sup>496</sup> La influencia de los análisis de Camus acerca del hombre absurdo se reconocen en este punto. Justamente, a través del absurdo el hombre toma conciencia de que la vida es una incoherencia, no tiene sendas marcadas, ni leyes ni justificativos. Todo lo estimable es totalmente circunstancial, y por ello su existencia no tiene sentido. En la primera parte de este trabajo hemos subrayado estos aspectos al analizar el surgimiento de la noción de absurdo en la literatura. Así, Camus describe el vacío: “Entre la certidumbre que tengo de mi existencia y el contenido que trato de dar a esta seguridad hay un foso que nunca será colmado. Seré siempre extraño para mí mismo” [Albert Camus: *El Mito... op. cit.* p. 228].

El protagonista intenta concretar un crimen perfecto y de este modo convertirse en un individuo de excepción<sup>497</sup>. Este homicida no mata por dinero, sino que desea diferenciarse de otros criminales mediocres, atrapados por la justicia o con crímenes caracterizados por la brutalidad. Sin embargo, la casualidad trunca su iniciativa y el delito concebido como perfecto se transforma en un asesinato interesado. La víctima adinerada deja como único heredero a su verdugo: “Es para morirse de risa. Y si las cosas estuvieran para chistes, me reiría hasta reventar. Qué vieja mal nacida, realmente. Y pensar que antes del planchazo yo no la odiaba, al contrario, hasta le había tomado una especie de cariño” (CC, p. 253). De este modo, se subraya la carencia de escrúpulos del protagonista.

En otros relatos se describe la ruptura de las relaciones personales en el ámbito escolar. Esto sucede en “Hernán” y “Corazón”, donde se engaña a través de cartas de amor que los personajes envían para burlarse de una profesora, en el primer relato; y de un compañero, en el segundo.

Hernán utiliza su posición de líder de la clase para ridiculizar y degradar a la profesora de literatura frente a los demás estudiantes. Se adivinan las intenciones del protagonista desde la primera hora lectiva: “Él se había quedado de pie, tieso, se había quedado de pie él solo. Y en medio del silencio de la clase, dijo: -Yo -dijo pausadamente- soy Hernán” (CC, p. 52).

---

<sup>497</sup> Este texto de Castillo se vincula con la exaltación del crimen realizada por Thomas De Quincey. Recordemos que en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1829), el autor británico describe al homicidio como una acción estética trascendente a través de una obra aguda y marcadamente trasgresora. En ella, se plasma el horror del crimen a través de la representación humorística de las obsesiones del autor [Thomas De Quincey: *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza, 2001].

Con el transcurso de los días, se evidencian cambios en la actitud de la señorita Eugenia respecto a Hernán y, por esta razón, los alumnos deciden una apuesta “que surgió, repentina y gratuita, como un lamparón de crueldad” (CC, p. 52). Finalmente, la intimidad de la mujer será descubierta en el cumplimiento del pacto: “Me acuerdo de la mirada de la señorita Eugenia al entrar en la clase, de sus ojos pintados ridículamente de azul que se abrieron espantados, dolorosos, como de loca, y se clavaron en mí sin comprender, porque ahí, en la pizarra, había quedado colgada, balanceándose todavía, una bolsita blanca de alcanfor” (CC, p. 54).

La indiferencia se reitera en “Triste le ville”<sup>498</sup>. Un hombre compensa su marginalidad usurpando el destino de otro. Este desplazamiento a otra realidad genera su infierno personal: “El tren estaba a punto de partir. Tres o cuatro personas caminaban hacia la salida. El dueño del pasaje no se veía por ninguna parte. Y entonces se me ocurrió ocupar su lugar” (CC, p. 272)<sup>499</sup>. El reconocimiento del deterioro de su vida y la incomunicación explican las acciones de este individuo:

Vi su cara pavorosa y lo odié. Dañarlo fue, durante ese último instante anterior a la salida del tren, el sentido de mi existencia. Era la cara atormentada y deshonrosa: el infortunio y la maldad habían combatido para envilecer aquel rostro. Ese hombre odiaba a todo el

---

<sup>498</sup> “Triste le ville” se relaciona con el relato “La muerte y la brújula” de las *Ficciones* de Borges según analizaremos en el capítulo dedicado a las relaciones transtextuales.

<sup>499</sup> El *leitmotiv* de la usurpación de la identidad de otro se destaca en *Amphitryon* del joven escritor mexicano Ignacio Padilla. En esta novela, se concreta el ocultamiento de personajes de la historia nazi a través de la sustitución de dobles sobre dobles [Ignacio Padilla: *Amphitryon*, Madrid, Espasa Calpe, 2000].

género humano, empezando por él mismo. Nadie, con esos ojos, podía no amar la soledad y el silencio y la noche y, al mismo tiempo, padecer voluptuosamente sus espantos. Era el triste, el desventurado, el despreciador de la belleza, del dolor, del amor de una mujer. Sobre todo (sentí) del amor de una mujer. Ahí enfrente, buscando un boleto, sombrío y agazapado detrás de la columna gris, como un hermano de pesadilla, estaba mi antítesis y mi demonio (CC, p. 273).

La decepción provoca la anulación de las relaciones humanas y agudiza el distanciamiento. En “Noche para el negro Griffiths”<sup>500</sup>, la mediocridad musical del “negro miserable aquel, fracasado y absolutamente digno de lástima” (CC, p. 312), causa desprecio y estimula una actitud ofensiva en el narrador. La búsqueda de un minuto de grandeza rige la existencia insignificante del músico, que llega a la cima sólo una noche: “Y Griffiths, en Barracas, se arrodilló como quien habla con Dios y metió su trompeta por un agujero de la empalizada. Y la música y él cayeron del otro lado, en New Orleans” (CC, p. 322). No obstante, esta actuación evidencia aún más su ineptitud y, “a partir de esa noche, Griffiths no volvería nunca más al Acrópolis” (CC, p. 321). El narrador describe sin contemplaciones el estado deplorable de Griffiths, considerado nada más que un simulacro de artista. En su existencia vacía vislumbra de tanto en tanto algún recuerdo glorioso para volver inmediatamente a la oscuridad de su vida.

---

<sup>500</sup> Este texto se vincula con “El perseguidor” de Cortázar. A través de él, Castillo establece “una velada discusión estética” (CC, p. 325) con su predecesor. Este hecho se comprueba en el capítulo de relaciones transtextuales.



En esta realidad de múltiples facetas, los seres se descubren siempre como inacabados. A fuerza de explorar en el fondo de la condición humana, Abelardo Castillo sugiere la aceptación de este mensaje compartido:

Siempre puede ocurrir algo peor. Vale la pena vivir sólo por eso. Para ver dónde está el límite de la degradación, la infelicidad y el sufrimiento. Hasta dónde somos capaces de humillar y hacer sufrir a los demás, o hasta dónde la vida es capaz de vejarnos, envilecernos y hacernos padecer. Pero sobre todo hasta dónde somos capaces de llegar, hacia abajo, sin ayuda de nadie, nosotros mismos<sup>501</sup>.

---

<sup>501</sup> Abelardo Castillo: *El que tiene... op. cit.* p. 94.



## CAPÍTULO V: LOS PROTAGONISTAS DE LA DEGRADACIÓN

Yo también me pregunto por qué somos así. Por qué  
estamos tan cansados, por qué habiendo sido tan  
intactos, tan puros, tan generosos, un día nos  
despertamos con el corazón corrompido.  
Abelardo Castillo

Castillo crea a los habitantes de su universo absurdo haciendo gala de una intriga semejante. Así, describe el vacío existencial de sus protagonistas cuestionando los valores vigentes. El autor presenta la vida interior de los mismos a través de una exploración subjetiva que proporciona una visión compleja de las relaciones interpersonales. En este sentido, abordaremos el análisis de los personajes desde diversas perspectivas teóricas tomadas tanto de la psicología como de la narratología.

### V.1. La niñez: ritos de iniciación

En la narrativa de Castillo, los personajes infantiles viven situaciones que provocan la pérdida temprana de la inocencia<sup>502</sup>. La soledad, el abandono y la violencia conforman el ambiente donde se desarrollan.

---

<sup>502</sup> Eduardo Romano ha destacado la predilección de Castillo por los personajes infantiles como rasgo generacional. El crítico confirma la inclusión de “ese Otro que la narrativa argentina se estaba animando a encarar” cuando afirma que “una serie de nuevos rasgos retóricos se imponen en el cuento precisamente después del 55 (...). Un ejemplo, el monólogo de un emisor que por su edad o condición está incapacitado para ordenar sus pensamientos” [Eduardo Romano: “Fundamentos literarios... *op. cit.* pp. 9-52].

Desde el punto de vista psicológico, los seres humanos presentan necesidades afectivas, especialmente durante la etapa infantil<sup>503</sup>. Como puntualizan Félix López y María Ortiz:

Quando hablamos de ‘necesidades’ queremos decir que las personas están preprogramadas para desarrollarse de una determinada manera, que son un proyecto que, para realizarse de forma adecuada, en condiciones de bienestar o salud personal y social, necesitan determinadas condiciones. Una de éstas es tener la oportunidad de establecer vínculos de apego al menos con una persona<sup>504</sup>.

---

<sup>503</sup> Con respecto a este elemento, es interesante citar el estudio de Seymour Chatman que subraya algunos aspectos acerca de la teoría del personaje en la historia y la crítica literaria. El autor plantea este tema a partir de la *Poética* de Aristóteles y pasa por las concepciones formalistas y estructuralistas hasta llegar a una ‘teoría abierta del personaje’. En este sentido, debemos destacar el establecimiento de un ‘código de rasgos’ de la personalidad que permite profundizar en el estudio de la construcción narrativa. Así, Chatman puntualiza:

Los personajes no tienen ‘vidas’, sólo les dotamos de ‘personalidad’ en la medida en que la personalidad es una estructura familiar para nosotros en la vida y en el arte. Negar eso sería una experiencia estética absolutamente fundamental. Incluso los relatos fantásticos requieren inferencias, suposiciones y expectativas de acuerdo con nuestro sentido de cómo son las personas *normales*. Nuestra conducta puede o no tener implicaciones para el estudio formal de la psicología: eso no viene al caso. Simplemente mantengo que la conducta del público en su faceta interpretativa de los personajes está estructurada. Pero eso no quiere decir en absoluto que los personajes estén ‘vivos’, sólo que parecen más o menos reales. Cuando se psicoanaliza a los personajes de ficción como si fuera gente de verdad puede que los críticos más obstinados tengan razón al poner objeciones a tal esfuerzo. Pero los personajes como construcciones narrativas necesitan términos para su descripción, y no hay razón para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, moralidad y cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana [Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 147-148].

<sup>504</sup> ‘El sistema de conducta de apego’ fue desarrollado por John Bowlby en 1969. A partir de entonces, el psiquiatra y psicoanalista británico publicó una serie de artículos en torno a este tema con la colaboración de la psicóloga estadounidense Mary Ainsworth. Bowlby propone que existe una necesidad, una tendencia biológicamente determinada en el niño hacia la interacción con los seres humanos, que finalmente se orienta hacia una figura específica. López y Ortiz estudian las funciones del apego teniendo como base la teoría de Bowlby [Félix López y María José Ortiz: “El desarrollo del apego durante la infancia” en *Desarrollo afectivo y social*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999, pp. 42-50].

A este respecto, los personajes de Castillo manifiestan conductas de insatisfacción causadas por la ausencia o ruptura con los vínculos mencionados. Esto sucede en "Conejo", donde un niño encuentra consuelo en un muñeco de peluche tras el abandono de su madre. El protagonista asume la ruptura de sus padres con descarnada madurez e intenta comprender la situación, reconociendo la mentira con la que los parientes explican la nueva realidad familiar: "A mí no me importa si no está. Qué me importa a mí. Y no me vine a este rincón porque estoy triste, me vine porque ellos andan detrás de uno, querés esto y qué querés nene y puro acariciar, como cuando te enfermás" (CC, p. 39). El pesimismo se reconoce en este personaje, más atento a las necesidades de su padre que a las propias. Así, acepta los hechos sin cuestionamientos:

Se creen que uno no se da cuenta, como ahora, que si estuviera enferma no sé para qué lo andan aconsejando a papá y él me mira, y se queda mirándome y me dice hijo, hijo. Y a veces me dan ganas de contestarle alguna cosa, pero no me sale nada, porque es como un nudo. Por eso me vine. Y no para llorar tranquilo sin que me vean. Me vine porque sí, para hablar con vos que lo entendés a uno y sos el mejor conejo de todos, el mejor del mundo con esas orejas largas, y dos dientes para afuera, como yo cuando me río.

Me parece que no me voy a reír nunca más en la vida yo. Eso es lo que me parece (CC, p. 41).

La conciencia de la realidad se produce en el niño ante la insatisfacción afectiva. Como subraya López respecto a los niños: "Los sentimientos de seguridad, autoestima e identidad dentro de la familia les permiten tener un sentimiento de pertenencia a un grupo humano que les protege y acepta incondicionalmente, que les

pertenece: es mi madre, es mi padre, son mis hermanos”<sup>505</sup>. Ante la ausencia de estos valores, los niños se aíslan y demuestran sus carencias de diferentes maneras, muchas veces a través de conductas destructivas, como ocurre en las últimas líneas del relato:

Y al final a nadie se le importa un pito de los dientes, porque yo te quiero lo mismo y te quiero porque sí, porque se me antoja. No porque ella te trajo y mejor si no va a volver. Ojalá se muera. Y lo que estoy viendo es que esa cabeza que tenés no es nada linda, no, y si quiero vamos a ver si no te tiro a la basura, que al final de cuentas nunca me gustaste para nada vos. Y lo que vas a ganar es que te voy a romper todo, los dientes, y las orejas, y esos ojos de vidrio colorado como los estúpidos, así, sin que me dé ninguna gana de llorar ni nada, por más que te arranque el brazo y te escupa todo (CC, p. 41).

El enfrentamiento a los hechos sin atenuantes provoca la iniciación del personaje al mundo de los adultos. En el contacto con este mundo, el niño pierde la inocencia y se adapta renunciando a toda compañía<sup>506</sup>.

Por su parte, en “Noche de epifanía” una niña pone en tela de juicio la existencia de los Reyes Magos en un diálogo con Jesús. La ruptura con el mundo de

<sup>505</sup> Félix López Sánchez: “Necesidades de la infancia: respuesta familiar” en *Infancia y sociedad* (1995) 30, p. 20.

<sup>506</sup> A este respecto, el autor ha comentado:

En realidad, cuando el chico rompe ese conejo, no es el conejo lo que rompe, está rompiendo el último lazo con su madre. Cuando confiesa que no, que ni su madre ha muerto ni va a volver y lo sabe perfectamente: se fue y no va a volver más. Romper el conejo es romper el último lazo que le queda con la infancia. Creo que nadie habló mejor de eso que Nietzsche cuando decía: ‘a los siete años descubrí que ninguna voz humana me llegaría a mí’. Nunca dijo lo que le pasó a los siete años. Y algunos han pensado ¡qué exageración! Yo creo que cierto tipo de cosas se descubren muy temprano. Es decir, que hay un momento en la niñez, donde vos pasás unas cosas que es como si te volvieras adulto y seguís teniendo las características físicas o somáticas de un niño [María Claudia González: “Conversaciones con Abelardo Castillo”. Véase Apéndice del presente trabajo].

la niñez se reconoce en la madurez de la protagonista, que descubre los secretos de la vida familiar en la conversación imaginada. Así, comenta los problemas de comunicación de los padres, las características de la madre que tiene “el sí fácil y usa pantalones muy ajustados” (CC, p. 449) y relata anécdotas de su hermano sobre el descubrimiento de las diferencias sexuales. Los rasgos de la imaginación infantil se reconocen en Carolina y se mezclan con el sentimiento de compasión ante los problemas del mundo, “y por favor, cuando me castigues, acordate que me acordé de los chicos pobres y del África” (CC, p. 449).

Las fantasías de la infancia protegen a los protagonistas frente a una situación familiar que los condena al aislamiento. El autor describe la indefensión del personaje en “Matías, el pintor”:

Matías nació en otoño, de noche. Hay quien asegura que los nacidos bajo estas circunstancias son propensos a la fiebre o a la Magia. Y que por eso pueden ver, o imaginan, cosas que para los demás no existen. No sé, nadie sabe qué hay de verdad o mentira en esto, pero es posible que Matías haya aprendido a verlas cuando sus familiares, una tarde, lo llevaron a aquel internado de largas galerías y viejos sacerdotes salesianos. A partir de entonces, solía despertarse a medianoche, sobresaltado, imaginando entre las sombras de los dormitorios altas figuras torvas, en procesión, rezando (CC, p. 289).

El niño vuelca su creatividad en la pintura para huir de la incompreensión que padece en el colegio. Su condición de inadapado aumenta su retraimiento. Este hecho se constata cuando descubre la presencia del hermano Leonardo, con quien siente afinidad. Las características de este personaje revelan su origen imaginario y su conexión con Leonardo da Vinci:

Era un hombre alto, muy hermoso, y parecía extranjero. Tenía un acento extraño, como de persona muy sabia. Jamás se lo veía con los sacerdotes –y esto me hace pensar que era, solamente, un hermano laico. Usaba ropas oscuras y un gorro no muy serio, algo extravagante, más bien cómico (CC, p. 290).

El niño se adentra en su propio universo creativo, donde desarrolla técnicas pictóricas cada vez más complejas gracias a las enseñanzas del amigo. El deseo de aprender posibilita el progreso artístico de Matías y le da sentido a su existencia solitaria. La vulnerabilidad de la infancia se desvela en estas páginas, donde la imaginación se convierte en único baluarte de la inocencia.

Cuando Castillo traslada las situaciones hacia adolescentes, destaca el desamparo de los protagonistas frente al grupo de amigos<sup>507</sup>. Desde este punto de vista, los personajes de Castillo descubren su falta de integración, manifestando conductas hostiles de desprecio hacia el miembro del grupo considerado débil o inferior.

En “El marica”, el narrador rememora la noche de iniciación sexual organizada con los amigos<sup>508</sup>. El autor describe la relación de amistad entre

---

<sup>507</sup> Como apunta Félix López:

Al individuo no le es suficiente con disponer de una o varias figuras de apego, sino que tiene también la necesidad de ampliar su mundo de relaciones con los iguales y con la comunidad en que vive en general. El individuo y la familia nuclear no pueden vivir aislados, incluso les sería casi imposible sobrevivir en esas condiciones. Se necesita una amplia red de relaciones sociales para no sentirse marginado, aislado socialmente y aburrido [Félix López Sánchez: “Necesidades... *loc. cit.* p. 21].

<sup>508</sup> Resulta interesante mencionar la importancia de la ‘iniciación’ desde el punto de vista psicológico. Esto se verifica en la siguiente definición de Friedrich Dorsch:

Iniciación: Ceremonia de ingreso del muchacho en la sociedad de los adultos. En los pueblos primitivos persisten aún antiguas prácticas (pruebas de valor, ascesis, meditación, ritos mágicos). Thurnwald considera la iniciación como enseñanza



adolescentes y subraya la presión que este vínculo ejerce en los integrantes del grupo poniendo a prueba la participación incondicional de sus miembros: “En aquel tiempo la palabra era difícil y la risa fácil, y uno también acepta -uno también elige-, acaba por enroñarse, quiere la brutalidad de esa noche cuando vino el negro y habló de verle la cara a Dios” (CC, p. 48). Por esta razón el narrador engaña a César, cuyos rasgos simbolizan el contraste de la inocencia frente a la concepción estereotipada de la conducta adolescente. La situación negativa se concreta cuando el joven escapa, reforzando la opinión de los compañeros respecto de su fragilidad:

Me ardía la mano. Pero había que golpear, lastimar; ensuciarte para olvidarse de aquella cosa, como una arcada, que me estaba atragantando.

-Bruto -dijiste-. Bruto de porquería. Te odio. Sos igual, sos peor que los otros.

Te llevaste la mano a la boca, igual que el chico cuando salía de la pieza. No te defendiste.

Cuando te ibas, todavía alcancé a decir:

-Maricón. Maricón de mierda (CC, pp. 49-50).

La degradación de las relaciones envuelve a estos seres desposeídos de identidad. La ausencia de afecto desvela su indefensión frente al entorno agresivo. Estos rasgos se evidencian en “La madre de Ernesto”, “Corazón” y “Hernán” revelando, en diferentes grados, idéntica miseria y precariedad. En todos ellos,

---

abreviada, ‘pero concreta, dada con actos en lugar de palabras’. Se asocia frecuentemente a la circuncisión. También se usa en el sentido de comunicación de misterios religiosos, de conocimientos reservados a los iniciados. Ingreso en sociedades secretas de tipo religioso. Paso a un ‘sí mismo’ más elevado [Friedrich Dorsch: *Diccionario de Psicología*, Barcelona, Herder, 1994, p. 407].

Castillo subraya la adaptación del ser humano a la realidad y plantea la vida como una sórdida lucha por la supervivencia desde edad temprana<sup>509</sup>.

## V.2. La madurez: consumación

Los personajes adultos se describen como esencialmente semejantes, matizados por sutiles trazos según el grado de aislamiento en que habitan. La preocupación por problemas específicamente humanos se evidencia en la mayoría de ellos.

El proceso de extinción física -por muerte o debilidad- y moral -por deseos malogrados- ha llevado a las criaturas de Castillo a un estado atormentado a perpetuidad: están condenados a la más absoluta desesperanza. Cada relato esboza el retrato final de un hombre confuso y desamparado, inserto en un mundo adverso.

En “Erika de los pájaros”, “La mujer de otro”, “La cuestión de la dama en el Max Lange”, “Carpe diem” y “El hacha pequeña de los indios” se presenta un individuo anónimo. De esta forma se inicia el último: “Después, ella hizo un alocado paso de baile y una reverencia y agregó que por eso ésta era una noche especial, mientras él, incrédulo, la miraba con ojos llenos de perplejidad” (CC, p.

---

<sup>509</sup> Los aspectos desarrollados se comprueban en *Crónica de un iniciado*, cuando el diablo establece las reglas de su acuerdo con Esteban Espósito:

Apechugue a lo varón, hijo de puta. El niño candoroso de excelente puntería sigue riendo en el pasado. Es inocente. Pero, ¿cuánto duró la inocencia, la irresponsabilidad, la cristalina risa pueril? Lo que dura el perfume de un jazmín en la palma de la mano que lo corta, lo que dura un carnote en el hocico de un chanco. Nada, menos que nada [Abelardo Castillo: *Crónica... op. cit.* p. 302].

239). En esta historia los sujetos “Ella” y “Él” permanecen sin identificación hasta el final del relato<sup>510</sup>. La primera reacción de asombro y desconcierto en “Él” va seguida de un proceso de adaptación a la situación conyugal que se describe. El narrador recurre entonces a otros elementos para caracterizar a estos personajes:

Cuando ella le preguntó qué era lo que había estado a punto de decirle, el hombre alcanzó a murmurar nada amor mío, nada, y se rió, y siguió riéndose como si aquello ya no tuviese importancia, como si realmente se hubiera vuelto loco de alegría. Por eso, cuando ella fue hacia el dormitorio y agregó no tardes, el hombre dijo que no (CC, p. 239).

La relación entre los cónyuges se establece sobre el eje de la incomunicación. Así, él “evocó la primera noche que cruzó esa habitación igual que ahora, el día que se casaron pese al gesto ambiguo de los amigos, pese a las palabras del médico, la noche un poco casual en que se encontraron casados y mirándose con sorpresa” (CC, p. 239). La fluctuación entre dos realidades antagónicas impulsa las acciones del matrimonio: en ella prima el deseo de ser madre; en él, su condición estéril. Ambos son caracterizados en diversos niveles en función del anhelo por un hijo: “Cada vez que la veía mirar a un chico, cada vez que la veía acariciarles la cabeza y jugar atolondradamente con ellos como una pequeña hermana mayor de ojos alocados y manos como pájaros, pensaba

---

<sup>510</sup> Con respecto a la caracterización de los personajes, Mieke Bal ha apuntado en su *Teoría de la narrativa*:

Cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que se nos presenta hasta el final. Toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades. La referencia a un personaje sólo por medio de un pronombre personal ya delimita su género, y en general, esto entonces pone en marcha toda una serie de limitaciones [Mieke Bal: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 91].

estoy haciendo una porquería y sentía vergüenza, y asco, un asco parecido al que lo mareaba ahora” (CC, p. 240). Se proporcionan algunos datos de la mujer - joven, tierna con los niños, ansiosa de ser madre-; al mismo tiempo se deducen los rasgos del marido, cobarde y humillado. Ser víctima de adulterio permite al protagonista olvidar su engaño y planear la venganza.

Para lograr la caracterización, Castillo aprovecha una serie de actitudes kinésicas como gestos y posturas, que informan acerca de las relaciones personales y definen psicológicamente a los personajes<sup>511</sup>. Esto se evidencia en “La madre de Ernesto”, cuando la mujer reconoce a los compañeros de su hijo, ahora clientes del prostíbulo donde ella trabaja:

El rostro se fue transfigurando lenta, gradualmente hasta adquirir una expresión extraña y terrible. Sí. Porque al principio, durante unos segundos, fue perplejidad o incomprensión. Después no. Después pareció haber entendido oscuramente algo, y nos miró con miedo, desgarrada, interrogante. Entonces lo dijo: Dijo se le había pasado algo a él, a Ernesto.

Cerrándose el deshabillé lo dijo. (CC, p. 38).

Algo similar sucede en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, cuando el narrador recuerda los encuentros con Laura: “Ella lo dejaba hablar y lo miraba entre fascinada y condescendiente, como desde otra vereda, o como si él

---

<sup>511</sup> El autor alude a este procedimiento cuando comenta la caracterización de la protagonista en “La cuarta pared”:

No sé describir, y además no me interesa. Más que describir el aspecto físico de una mujer o un hombre, me importa describir determinados gestos. Eso me va a dar todo el personaje, si está bien hecho. Por ejemplo, cuando la mujer de uno de mis cuentos clava una uña en el canto del libro o hace girar las argollas del Savonarola *yo sé* que ella hace eso, no la estoy describiendo [Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* pp. 128-129].

estuviera enfermo de alguna cosa sin importancia que se le iba a pasar pronto. O ahora me parece que lo miraba así. Y ahí está el nudo de la historia, su ambigüedad. La de su mirada” (CC, p. 226). En la joven se reitera un gesto particular, “el de echarse suavemente con la mano el pelo hacia atrás” (CC, p. 226). Éste se convierte en signo característico del personaje, pues, un poco más adelante, cuando el protagonista relata un sueño en el que también participa Laura, señala: “Vestida de verde y en cuatro patas salió. Miró un instante lo que yo tenía en la mano e hizo el gesto que ya dije, el de rozarse apenas la frente con la punta de los dedos y echarse de paso el mechón de pelo hacia atrás” (CC, p. 230). Este movimiento se repite en otro encuentro, esta vez para dar cuenta de la relación íntima. Así comenta el narrador, “Laura me tocó la cabeza, bueno: el gesto ése de revolver el pelo. Una cruza entre ¿no eres tú Romeo y Montesco? Y tomarme la fiebre” (CC, p. 233)<sup>512</sup>.

En “Muchacha de otra parte” se esboza un retrato confuso y absurdo, que desvela la frustración del protagonista tras una relación amorosa con la mujer cuyo origen desconoce:

No había nada en su rostro, salvo quizá la nariz, que llamara mucho la atención. Tenía eso que suele describirse como una nariz imperiosa. Sus ojos, vistos de frente, no eran grandes ni de uno de esos colores hipnóticos e inhallables como el malva, por ejemplo, ni siquiera verdes. Vivió a mi alrededor durante dos años y no tengo ningún recuerdo sobre el color de sus ojos (CC, p. 396).

---

<sup>512</sup> Un signo semejante se evidencia en “Week-end”, cuando “la muchacha, sonriendo, apartó un mechón de pelo de la frente del hombre más joven, él la miró fugazmente, ella retiró la mano” (CC, p. 297).

En la mayoría de los casos, los personajes se van definiendo a medida que se desarrollan sus acciones, adquiriendo importancia su lenguaje y conducta. Así, hemos hallado algunos que podrían constituirse en arquetipos<sup>513</sup>. Presenciamos las vivencias de hombres jóvenes, de entre treinta y treinta y cinco años, generalmente relacionados con el mundo del arte, pues son dibujantes, críticos literarios o escritores. Sus actitudes dan cuenta de su manera de ser: solitarios, indiferentes, sufren la angustia de vivir en un mundo sin sentido<sup>514</sup>. Este hecho se observa en “Vivir es fácil, el pez está saltando”:

Ha ido hacia la ventana y la ha abierto de par en par. Antes bostezó. Después ha hecho girar entre sus dedos el sobre, un expreso escrito a máquina en uno de cuyos extremos se lee, en grandes letras azules, la palabra *urgente*. No abrió el sobre. Con indiferencia lo ha dejado sin abrir entre las cartulinas de dibujo y bocetos publicitarios que se amontonan sobre la mesa (CC, p. 219).

---

<sup>513</sup> En cuanto a la construcción de personajes paradigmáticos, Chatman ha subrayado la vinculación con las evaluaciones ordinarias de los seres humanos que se encuentran en el mundo real. Señala citando a Percy Lubbock:

Nada es más sencillo que hacerse una idea de un ser humano, una figura y un personaje por medio de una serie de ojeadas y anécdotas. Todos los días practicamos creaciones de este tipo. Estamos continuamente juntando la evidencia fragmentaria que tenemos sobre la gente que nos rodea y formando sus imágenes en nuestra mente. Es la manera en que hacemos nuestro mundo; parcialmente, de manera imperfecta, muy por casualidad, pero aun así todo el mundo constantemente se enfrenta a esta experiencia como un artista [Seymour Chatman: *Historia... op. cit.* p. 137].

<sup>514</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo ha realizado una caracterización similar de los personajes de Onetti. Sus observaciones destacan estos rasgos como marcas compartidas por escritores coetáneos, por lo que pueden servir para los protagonistas de Castillo. Para definir estos aspectos, Barrionuevo cita las consideraciones de Ángel Rama a este respecto: “Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorzados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil” [vid. Carmen Ruiz Barrionuevo: “La invención de los personajes en los relatos de Onetti” en *Coloquio Internacional: la obra de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Fundamentos, p. 59].

Desde el inicio, se revelan ciertos rasgos del personaje como la indiferencia o la despreocupación aparente. Estas particularidades se enfatizan a medida que avanza el relato: “Vuelve a la ventana. Ha cruzado los brazos y no mira afuera. Ahora, furtivamente, echa una mirada de reojo hacia la pared del otro cuerpo del edificio. La pared es violeta. Gira la cabeza y observa la pared” (CC, p. 219)<sup>515</sup>. Se desconoce su identidad y sin embargo, revela su indolencia en el tiempo que dedica a observar una pared. A partir de este momento, la narración continúa con más acciones y palabras que el personaje pronuncia para sí mismo, hasta concretar: “Ha dicho que no es el mejor modo de empezar el día darse cuenta, de golpe, que una pared es violeta y que hace una semana se han cumplido treinta y tres años” (CC, p. 219). Así se perfila este hombre joven, cuya existencia se presenta vacía de expectativas. No se desvela el contenido del sobre, pero se señalan acciones vinculadas con él:

Va hacia el baño, se moja la cara y el pelo, silbando se peina con las manos. Vuelve a la pieza y toma la carta. La deja y va a cambiarse el pantalón. Vuelve, toma la carta, abre cuidadosamente el sobre, lo abre con una minuciosidad casi delicada y comienza a leer. Su cara no cambia de expresión, sólo la vena de su frente parece ahora más pronunciada (CC, p. 222).

<sup>515</sup>El personaje es caracterizado con la objetividad de un registro mecánico. En este sentido, se reconoce la influencia del *nouveau roman*. Castillo se vale de la técnica objetivista, cuya difusión tomó fuerza en la narrativa argentina de la década del sesenta. La estética y la producción de Alain Robbe-Grillet fueron analizadas en las revistas literarias de la época [Vid. Alain Robbe-Grillet: “Un camino para la novela futura”, *Sur* (1960) 266, pp. 30-35; Alberto García Fernández: “Una nueva experiencia novelística: El ‘Relato Objetivo’ de Alain Robbe-Grillet” en *Criterio* (1960) 1348, pp.51-52; Tomás Eloy Martínez: “Robbe-Grillet y la novela de vanguardia” en *La nación* (1960) y Osvaldo Seiguerman: “Robbe-Grillet o la objetividad imposible” en *Ficción* (1961) 29, pp. 72-74]. Resulta interesante el reportaje a Sartre publicado en la revista dirigida por Castillo *El Escarabajo de Oro*. En este artículo, el escritor francés critica las técnicas del *nouveau roman* utilizadas por Robbe-Grillet, aspecto que mencionaremos en el apartado dedicado a la voz narrativa [“Sartre opina sobre Visconti, Fellini, Antonioni y Robbe-Grillet” en *El Escarabajo de Oro* (1962) 15, pp. 26-27].

Unas líneas más adelante se repiten los movimientos del protagonista, siempre en relación con el contenido del mensaje. Se evidencia claramente la situación tensa del personaje, que está solo en su departamento y habla en voz alta consigo mismo; por otra parte, sostiene una conversación telefónica con la mujer de la que se ha separado. El teléfono ha sonado varias veces antes de que decidiera atender la llamada. Todo el relato está subordinado a las acciones y palabras del protagonista, un ser insensible que afronta la separación con enorme frialdad: “-Hola. Íbamos por la parte en que no tengo sentimientos, por mi corazón de trapo. Y yo argumentaba que sos maravillosa, irrepetible seguramente, pero la vida y esas cosas. También decíamos que ahora estás demasiado alterada, que tenés que dormir, que no se puede vivir así. ¿Por qué no lo dejamos para mañana?” (CC, p. 221). El hombre no pierde ecuanimidad a pesar de la desesperación intuida del otro lado, ni siquiera cuando la joven amenaza con el suicidio. Por el contrario, este anuncio acrecienta su furia: “Pero, sabés lo que te digo, lo que te aconsejo –se ha puesto de pie y habla nuevamente en voz muy baja; al levantarse, el café se derrama sobre su pantalón-, te voy a decir lo que te aconsejo: matate” (CC, p. 222).

Hasta el momento, nada insinúa cómo acabará este juego de llamadas, reproches e intimidaciones: “Finalmente, deja caer el cigarrillo hacia la planta baja. Antes le ha dado una larga pitada; después, como si el cigarrillo lo arrastrara en su caída, se tira por la ventana” (CC, p. 224). Incluso en este último instante, el hombre conserva la actitud ecuánime ante el vacío de su existencia.

También en “Los ritos” se presenta un personaje fracasado. El resentimiento del protagonista se marca desde las primeras líneas: “Lo que abyectamente me hacía falta era sol, mosquitos, remar hasta quedar echado,



olvidarme, por medio del embrutecimiento físico, de dos o tres ideas grandiosas que en los últimos tiempos venían acosándome: el suicidio, entre ellas” (CC, p. 197). No obstante esta predisposición, el hombre intenta huir del recuerdo de Virginia consolándose con otras mujeres. La necesidad de evasión del protagonista, cuyo cinismo marca la superficialidad de sus relaciones descubre el planteamiento general del relato<sup>516</sup>.

Otro modo de retratar a los personajes se advierte en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”. En esta ocasión, el narrador cuenta su historia y se presenta de este modo: “Soy un escritor fracasado (...). También soy un tipo desagradable, y hasta deliberadamente desagradable” (CC, p. 225). Más adelante añade confidencias de su vida amorosa y profesional. Este hombre presenta de nuevo una existencia absurda, aunque esta vez no se fuga a través de la muerte o buscando relaciones intrascendentes, sino automarginándose: “Tengo la voluptuosidad del mal, de lo feo. Mimo mi propio fracaso tanto como odio el talento ajeno. No porque yo mismo no tenga talento, vaya si lo tengo; sino porque mi poder de realización no coincide con lo que entiendo bello” (CC, p. 234). Al igual que en los relatos anteriores, sufre por una ruptura amorosa: “De este final hace cuatro años. Ahora he cumplido treinta y dos y, hará más o menos cinco horas, ella volvió a mirarme desde esa puerta por última vez” (CC, p. 227). La historia de este amor acentúa el síndrome de abandono del protagonista; dejará huellas en su vida y se convertirá en una obsesión:

---

<sup>516</sup> Como apunta Cristina Piña:

[En “Los ritos”] El autor hace hincapié, sobre todo, en el fracaso existencial e inmediato, subrayando el aspecto de ser-ante-los-otros propio del hombre. Así, lo que revestirá importancia en este relato es la pérdida de la posibilidad de intentar un vínculo sentimental, produciéndose una clausura del orbe afectivo [Cristina Piña: “La dialéctica...” *loc. cit.* p. 396].

“Naturalmente, no exageré mis apariciones. Ejercí un levísimo terrorismo de la ambigüedad” (CC, p. 234). Así, encuentra un alivio resentido para su soledad, que lo llevará a confesar: “Y viví. No quiero decir ‘entre tanto’, sino *haciendo* eso. Le di, durante tres años, un sentido a mi existencia” (CC, p. 234).

Asimismo, encontramos las claves del sinsentido en la carta que Esteban Espósito escribe durante un viaje en “El cruce del Aqueronte”<sup>517</sup>. En este relato, Esteban recapitula la historia de amor vivida con Mara e intenta desahogar su infortunio en la memoria del pasado. El propio personaje describe la angustia de su vida:

Él de veras se había crucificado inmundamente, y se estaba matando, y se había hecho odiar por todos los que alguna vez lo amaron y ya había dejado de amar, y casi no podía sentir un solo sentimiento humano, por la pasión de ser feliz, de que todo hombre fuera feliz, por la locura de que todo hombre y aun toda cosa fueran bellos y felices, motivo por el cual se fue convirtiendo en lo que era, un egoísta hijo de puta, un sórdido egoísta hijo de puta que se emborrachaba por miedo a vivir y se acostaba con otras mujeres por miedo a vivir y no era capaz de confesarle a Mara que nunca había querido por miedo a vivir, y a dejarla vivir (CC, pp. 334-335).

---

<sup>517</sup> A este respecto, comenta nuevamente Piña:

Ese viaje es la última oportunidad que le da el destino para rectificarse o sucumbir (...). Está presentado con las características del clásico viaje simbólico del héroe y con la consecuente connotación de trayecto espiritual purgativo, cuya meta sería, luego de pasar la prueba del ‘descenso a los infiernos’, el ‘ascenso a los cielos’, donde se producirá la transformación interior del viajero. Ahora bien, en el caso de Esteban, la etapa de ascenso no se cumple, pues el protagonista no sale victorioso de la prueba infernal [*Ibid.* pp. 402-403].

En cuanto a la presencia de personajes ancianos, debemos subrayar que éstos encarnan la infelicidad en grado superlativo. La visión de la ruina tras el paso del tiempo se demuestra en las vivencias de los personajes de “Also sprach el señor Núñez”, “Negro Ortega”, y “La casa del largo pasillo”. En este último relato, se describe el absurdo de la vida de Timoteo, quien recibe el menosprecio de su entorno como única recompensa a su trabajo de años: “Pobre Timoteo, envejece –murmuraban los ascensoristas, y hacían circulitos con el dedo, junto a la cien” (CC, p. 414).

La decadencia se reconoce en el carácter arruinado de Franta en “El candelabro de plata”: “Pobre viejo: semioculto en un recoveco, siempre igual, como si formara parte de la imagen infame de la cantina, fumando su pipa, mirando fijamente un vaso de bebida turbia” (CC, p. 90). El inmigrante checoslovaco, uno de los muchos marginados que habitan los bares nocturnos, representa la miseria del desterrado. Había llegado a Argentina buscando mejores condiciones de vida y no pudo salir de la pobreza, lo que le impidió regresar a su país. El recuerdo de la familia abandonada provoca el infierno de su existencia<sup>518</sup>. El deterioro personal del hombre causa el rechazo del narrador:

---

<sup>518</sup> Si consideramos los estudios psicológicos respecto del desarrollo emocional, Franta revela la necesidad de vínculos familiares fundamentales en la vejez:

Las figuras de apego son especialmente importantes en este período, además, porque es muy frecuente que la persona se deteriore en uno u otro sentido o que, en todo caso, sea débil y dependiente. En esta situación la persona tiene poco que ofrecer en reciprocidad a los demás y no es tampoco infrecuente que su deterioro y los cuidados que necesita conlleven esfuerzos importantes. Por eso, es decisivo que pueda contar con personas, figuras de apego, que le sean material y, sobre todo, emocionalmente incondicionales [Félix López: “Evolución del apego desde la adolescencia hasta la muerte” en *Desarrollo afectivo y social*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999, p. 80].

Quién puede explicar con palabras, aunque esté contando su propia vida, todo lo que induce a un hombre a entregarse, a venderse todos los días un poco, hasta llegar a ser como vos, viejo. Cuántas pequeñas canalladas, cuántas porquerías imperceptibles forman esa otra gran porquería de la que él habló: el alma. Pobre alma de miserables tipos que ya han dejado de ser hombres y son bestias, bestias caídas, arrodilladas de humillación (CC, p. 92).

Como hemos visto, los personajes masculinos destilan infelicidad. Perdidos en la amargura, repudian los vínculos personales y forman un segmento de la humanidad cuya particularidad distintiva podría resumirse de esta manera: “Más allá del espanto y la compasión, *ser nosotros mismos*, el eterno placer del devenir, -ese placer que incluye en sí también el *placer del destruir*”<sup>519</sup>.

En lo referente a los personajes femeninos, Castillo las retrata como amantes. Por ello, son descritas en función de las relaciones eróticas, donde se reconocen oposiciones entre las mujeres jóvenes y las maduras<sup>520</sup>. Esto se observa en las protagonistas de “Los ritos”, “Crear una pequeña flor, es trabajo de siglos”, “Carpe diem”, “Muchacha de otra parte”, “La fornicación es un pájaro lúgubre” y “Undine”. En ellos, los rasgos de las jóvenes protagonistas fusionan la realidad con el mundo de los sueños. En estas muchachas apreciamos características

<sup>519</sup> Friedrich Nietzsche: *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1989, p. 136.

<sup>520</sup> Marta Morello-Frosch ha señalado diferencias en la caracterización de las mujeres en relación con la edad, considerando más interesantes a las jóvenes, como sucede en los textos de Onetti:

Su inexperiencia puede, y a menudo es, una posible fuente de renovación y pureza, o una apertura hacia lo inesperado y absurdo, en contraste con los personajes femeninos experimentados, con saberes y decires inteligentes y fatalmente predecibles. Pues es precisamente la sorpresa lo que traen a menudo estas jóvenes, y sobre ellas el autor crea bellas y tristes historias de amores perdidos. Porque el amante las abandona o hace que lo abandonen. Hay un temor a esa pureza, a esa sorpresa y a la posible continuidad de un amor que desafía lo que él ya ha asumido como destino propio inalterable [Marta Morello-Frosch: “Prólogo... *op. cit.* p. 21].

semejantes de inconsciencia y audacia, por lo que constituyen la representación de la libertad. Por otra parte, las mujeres que protagonizan “La garrapata”, “La cuarta pared”, “Las panteras y el templo” o “La cuestión de la dama en el Max Lange” encarnan la madurez y la rutina.

Hemos descubierto reiteradamente en las historias un triángulo amoroso, donde los hechos más graves quedan ocultos. Se describen las acciones de los protagonistas sin revelar las razones que provocan la infidelidad, como la falta de amor, la inseguridad personal, el desprecio del otro o la desconfianza en la pareja, motivos recurrentes en los textos. Esto sucede en “Erika de los pájaros”, “Volvedor”, “Capítulo para Laucha”, “Los ritos”, “Vivir es fácil, el pez está saltando” y “Noche para el negro Griffiths”, entre otros relatos.

En “La cuarta pared”, la historia se subordina a las acciones de la protagonista, atrapada en un matrimonio sin futuro y dominado por la desconfianza: “La mujer es muy hermosa. Tiene quizá treinta años. Ha estado inmóvil junto a la mesita del teléfono y ahora acaricia lenta y circularmente el remate del brazo del sillón, su pequeña cabeza esférica” (CC, p. 241). El mundo claustrofóbico de este personaje se constata en su concentración:

Todo en la mujer está como contenido, menos esa mano, que rodea suavemente la madera (...).Las manos de la mujer son largas, llamativamente largas y finas: dan la impresión de comunicarla entera con el exterior, como si toda la fuerza de sus sentimientos se hubiese concentrado en ellas. Aun quietas serían enervantes. Esa mujer entiende las cosas a partir del momento en que las toca (CC, p. 241).

Resulta interesante la descripción de la protagonista en “La Garrapata”:  
 “Norah se llamaba, y era hermosísima. La descripción que Sebastián me hizo esa noche no exageraba, no, la belleza de aquella mujer temible (...). Mucho más tarde supe también que era diez años mayor que Sebastián” (CC, p. 277). De esta manera, se realiza una caracterización idealizada de la mujer pero, al mismo tiempo, su figura se degrada en una representación insultante:

Quiere que se la describa. No sé de qué manera. Existe, sin embargo, una forma de mujer que en cierto modo responde al tipo de aquélla: *una forma*, lo repito. Las que le digo son mujeres hermosas, de cuerpo fino (...), de cuerpo bello y perfecto pero que da la sensación de ser plano. Sé que no me explico, lo sé. En la escala zoológica hay una especie, un bicho abominable, aplastado, que da la idea exacta de lo que no puedo describirle. Mujeres que parecen haber nacido para adherirse, para pegarse al cuerpo de un hombre (...). Sólo importa lo que le he dicho, y que es hermosa (CC, p. 280).

Hemos advertido una visión machista en la utilización reiterada de frases estereotipadas con respecto a las mujeres<sup>521</sup>. Estas generalizaciones asumen tono

---

<sup>521</sup> Olguín y Zeiger han subrayado este rasgo al analizar la influencia de Hemingway en los narradores de la generación de Castillo. Así, comentan:

Ese machismo es destacable en la literatura argentina de los sesenta tanto que podría afirmarse en términos generales que se trata de una literatura escrita de hombres en varios sentidos: en tanto prevalecen los escritores varones, los personajes masculinos son prevalentes y el imaginario a que se alude también tiene esa impronta. Los personajes femeninos respondían más bien a estereotipos, carecían de sutilezas y aun de una psicología particular. De tal modo que los hombres quedan ubicados en el centro del universo literario, rasgo que trae aparejado el deslumbramiento por los personajes *duros*, el boxeador, el sindicalista, el mujeriego, el intelectual que seduce a la mujer con sus palabras [Sergio Olguín y Claudio Zeiger: “La narrativa como programa ... *op. cit.* p. 369].

de reproche, desvalorización y desconfianza en el mismo acto del amor<sup>522</sup>. El narrador comenta en “La garrapata”: “todas las mujeres tienen esa virtud: hacernos recordar, de algún modo, que venimos de su vientre. Hasta cuando hacen el amor. Se diría que quisieran volver a meternos dentro. No, no las odio, las adoro. Pero le juro que me dan miedo” (CC, p. 279)<sup>523</sup>. Temor semejante se evidencia en “La fornicación es un pájaro lúgubre” cuando el personaje reflexiona sobre las consecuencias de su relación amorosa simultánea con Agustina y Mora:

No habrá ninguna mujer que friegue mi ciática. Todo por mi manía de los hoteles. Porque Bender tiene teorías. Una es su Regla de

<sup>522</sup> El carácter negativo de la relación amorosa se reconoce en las reflexiones de Unamuno cuando señala que “hay sin duda algo de trágicamente destructivo en el fondo del amor, tal como su forma primitiva animal se nos presenta, en el invencible instinto que empuja a un macho y una hembra a confundir sus entrañas en un apretón de furia” [Miguel de Unamuno: *Del sentimiento... op. cit.* p. 163].

<sup>523</sup> La representación de la feminidad cargada de connotaciones negativas y misteriosas fue constatada por el psicoanálisis a partir de las reflexiones de Freud acerca de la evolución psicosexual femenina. La ignorancia sobre este punto fue reconocida por el propio Freud cuando bautiza a la vida sexual de la mujer adulta como un *dark continent* para la psicología y habla del “enigma de la mujer” [Vid. Sigmund Freud: “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis” (1933) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XXII, pp. 1-168]. Recordemos que la descripción del órgano femenino como una ‘*vagina dentada*’ fue consecuencia de la articulación del ‘complejo de Edipo’ y el ‘complejo de castración’ esenciales para la teoría psicoanalítica. A partir de estos planteamientos, el universo femenino fue representado a través de imágenes que encarnan peligro físico y simbólico para el hombre [Vid. Sigmund Freud: “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica” (1925) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XIX, pp. 259-276 y “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis”, 33ª conferencia: “La feminidad” (1932) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XXII, pp. 120].

En relación con esta concepción de lo femenino, resulta interesante el estudio de José Miguel Cortés sobre lo monstruoso en el arte donde analiza la representación de la figura femenina en la pintura de Francisco de Goya, Salvador Dalí, Willen De Kooning y Edvard Munch. Asimismo, Cortés recoge la visión de lo femenino en la literatura Ernst T.A. Hoffmann, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. El autor alude a la caracterización de la mujer como un animal devorador y a la muerte del hombre articulada a la sexualidad y señala:

La *vagina dentada*, la *mantis religiosa*, la *mujer canibal* son creaciones masculinas cuya función es mitigar los propios demonios, creaciones de hombres que ven en la mujer (particularmente en su actitud decidida con respecto a su goce) una amenaza, ella como lo *otro*, lo desconocido, el reflejo monstruoso que nos interroga y puede llegar a cuestionarnos nuestra relación con el mundo y con el propio cuerpo [José Miguel Cortés: *Orden y caos: un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 91].

Oro. No traer nunca una mujer al departamento. Se habitúan. Empiezan por poner un florerito. Tienden la cama. Un día aparecen en la puerta con una enorme valija. No una valijita de ilusiones, nada de metáforas. Un valijón de familia de inmigrantes. Y te pueblan la casa de macetas con geranios, con helechos, con plantas trepadoras y carniceras. Se multiplican en hijos y sartenes<sup>524</sup> (CC, p. 433).

De un modo similar se señala en “Week-end”: “Las mujeres hablaban. Era algo que tenía que ver con la historia argentina. Increíble las cosas que pueden llegar a hablar dos mujeres en un club náutico, pensó el hombre bajo y delgado. De un salto pasarían al punto cruz, a la receta de algo” (CC, p. 299). En “Noche para el negro Griffiths”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”y “Vivir es fácil, el pez está saltando” se formulan comentarios equivalentes. En este último relato el personaje reprocha a la mujer: “Ustedes tienen... ¡Hablo en plural porque se me antoja! – lo ha gritado, acercando mucho la boca al tubo-. Tienen, todas, la cualidad extraordinaria de ser los únicos seres que sufren” (CC, p. 222).

---

<sup>524</sup> Cristina Piña subraya la relación de la mujer con la maternidad a lo largo de las diferentes etapas de la vida según Castillo. Así, establece tres categorías: la ‘niña-madre’ encarnada en Virginia, personaje de “Los ritos”, la ‘adolescente-madre’ descrita a través de Laura en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” y finalmente, la mujer “como instancia absoluta de mediación” prefigurada en las anteriores y representada en Mara, a quien “apenas se nombra lo necesario para destacar su peso definitivo dentro de la situación” en “El cruce del Aqueronte”. Con respecto al enfrentamiento de personajes masculinos y femeninos, la autora apunta:

La mujer aparece como el principio engendradora físico-afectivo, identificada con los poderes conservadores de la especie y representada, fundamentalmente, en tanto que madre. El varón, por el contrario, se identifica con el poder engendradora intelectual-espiritual, y su representación es la de constructor (...), los personajes masculinos de Castillo configuran la desviación negativa del arquetipo del constructor intelectual, (...) que lejos de integrarse, se erige en destructor del principio afectivo [Cristina Piña: “La dialéctica...” *loc. cit.* pp. 388- 407].



Así, los personajes de Castillo no encuentran salida al laberinto inhumano de su existencia. Puede afirmarse que son portadores de los estigmas de su tiempo, lo que se traduce finalmente en desengaño y soledad.





## CAPÍTULO VI: ESTRATEGIAS RETÓRICAS

Conozco estas frases que parecen insignificantes y que,  
una vez aceptadas, pueden corromper toda una lengua.

*Nada es más real que la nada.*

Salen del abismo y no paran hasta arrojarnos a él.

Samuel Beckett

La combinación de los aspectos subrayados en los capítulos anteriores conforma el mundo atormentado que se describe en los relatos de Abelardo Castillo. En estrecha relación con los mismos hemos examinado sus *Cuentos completos*. Así, hemos reconocido en los textos la exhibición de las múltiples caras de la realidad. De acuerdo con lo expuesto, pasaremos a analizar las estrategias retóricas a través de las cuales el autor presenta las vicisitudes de la condición humana. Para ello, profundizaremos en la reflexión del espacio y el tiempo en relación con la vida de los personajes y en los modos de representación de la existencia, donde examinaremos los diversos elementos del discurso narrativo. Finalmente, analizaremos las relaciones transtextuales en la obra objeto de nuestro estudio.

## VI.1. MARCO DE LA ESCRITURA: REPRESENTACIÓN DE LOS LÍMITES CRONO-ESPACIALES

Bastó, una noche, alzar la mirada y contemplar el cielo,  
para sentir la angustia y el esplendor del espacio.  
Abelardo Castillo

### VI.1.1. La condición espacial

En los relatos de Castillo, la determinación espacial se vincula con la crisis existencial de los protagonistas y con las consecuencias de su enfrentamiento a la realidad. El espacio mantiene estrecha relación con los demás componentes de la estructura narrativa, especialmente con la acción, los personajes y el tiempo<sup>525</sup>. Así, en la narrativa que estudiamos se presenta el espacio mediante la alusión al lugar donde transcurre la acción. En ese sentido, la mayoría de los cuentos sitúan sus acciones en San Pedro –su ciudad natal- o en Buenos Aires, ya sea en la capital o en algún punto de la provincia. Sin embargo, veremos cómo estos lugares ‘reales’ sólo sirven de marco para la lucha que los protagonistas sostienen con su propia vida.

---

<sup>525</sup> El autor comenta su relación con el espacio y el tiempo:

Para mí la realidad es espacial, no temporal. Fijate vos que uno puede decir, “pasó un espacio de tiempo” y no puede decir “pasó un tiempo de espacio”, porque es absurdo. ¿Por qué “un espacio de tiempo”? Lo que nosotros llamamos tiempo está muy vinculado al espacio. Yo voy de acá hasta esa estufa, se supone que ha pasado el tiempo; pero no veo más que el movimiento y que ahora estoy ahí. He recorrido un espacio. Yo me puedo imaginar la más absoluta falta de todas las cosas en el mundo: el tiempo no corre, los objetos no existen, pero esa nada la sigo considerando espacial [María Claudia González: “Conversaciones...”, *vid.* Apéndice].

### VI.1.1.1. Espacio láríco, origen de la incomunicación

Castillo construye un universo claustrofóbico. Cada uno de los relatos se inscribe en el contexto de la angustia personal, así, el espacio láríco se convierte en prisión de los sentimientos y acentúa la miseria de los protagonistas<sup>526</sup>. La casa no constituye un refugio, como propone Gaston Bachelard en su *Poética del espacio*:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser 'lanzado al mundo', como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna (...). La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa<sup>527</sup>.

En los textos de Castillo se subraya la presencia física de la casa, especialmente de una habitación que alberga el desengaño y la derrota de sus habitantes<sup>528</sup>. El espacio interior cobra gran importancia, pues su percepción se impone sobre los personajes. Por ejemplo, la indicación del espacio en "La cuarta

<sup>526</sup> Este aspecto de la literatura de Castillo se relaciona con las características enunciadas por Nathan Scott al estudiar la obra de autores existencialistas. En este sentido, resulta interesante el "mito del *Isolato*" que presenta el tema del aislamiento y la enajenación. El autor menciona textos de Malraux, Kafka, Sartre, Camus y Unamuno entre otros, donde se presenta la imagen del hombre como un *Isolato*, un individuo "que vive por sí mismo en su propio continente" [Nathan A. Scott: *Modern Literature and the Religious Frontier*, New York, Harper and Brothers, 1958, p. 72].

<sup>527</sup> Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 37.

<sup>528</sup> La habitación como ámbito del aislamiento se evidencia en diversos autores de la estética del absurdo. Michel Rocchi describe los aspectos más importantes de este símbolo en los textos de Pinter, Beckett, Sartre y Camus entre otros. En todos ellos destaca la representación de un recinto limitado e impuesto a los personajes, que ven su existencia amenazada por las paredes de la habitación en la que transcurre su vida [Michel Rocchi: *The Theme of the Room: A Comparative Study of Twentieth Century European Writers*, Tesis de Licenciatura en Literatura Comparada, Universidad Puget Sound, 1972].

pared” tiene todas las connotaciones de una cárcel desde el principio: cuatro paredes de una habitación ostensiblemente extraña para el personaje<sup>529</sup>. El narrador se sorprende ante el perfume de unas flores y señala que “tampoco se comprende bien la presencia de la mujer. O nunca entró antes en ese cuarto (pero allí están las lilas), o alguien, un hombre, ha ordenado cada detalle como quien organiza las piezas de un juego, sin atender a que los demás lo entiendan o no” (CC, p. 241). Este entorno descubre el sentimiento de encierro en un lugar no deseado y ajeno: “Los muebles son pesados, conventuales y oscuros; las paredes, gris piedra. No se ve más color que el de una gran reproducción del Van Gogh de la oreja cortada. Hay también dos láminas, de Beardsley: la severidad de los muebles confiere a estos dibujos una ambigua malignidad que los vuelve casi obscenos” (CC, p. 241). La sensación de claustrofobia, de expectación y el carácter intruso de la mujer se reconocen en ese ambiente: “Es curioso; las cosas, los objetos. Como si hubiera algo animado, vivo, en las cosas. O en sus cosas. Algo de él que se queda prendido, adherido a las cosas. Algo peor que un fantasma. Casi se lo puede tocar” (CC, p. 243). La caracterización espacial se produce en la percepción visual y táctil de formas y colores: “[La mujer] está junto al jarrón de las lilas; con suavidad hunde la cara en ellas. Corta una flor. La ha puesto en el hueco de la mano. La mira un momento (...). El teléfono vuelve a llamar. La mujer está junto a la ventana. El teléfono ha sonado sólo tres veces. La mujer está frente al vidrio entornado de la ventana, aunque es difícil saber si se mira en él” (CC, p. 243).

---

<sup>529</sup> Martin Esslin analiza *The Room*, *The Dumb Waiter* y *The Birthday Party* de Harold Pinter destacando el motivo de la habitación como “tema predilecto” del autor [Vid. Martin Esslin: *El teatro... op. cit.* pp. 214-232].

Castillo recurre también a la percepción auditiva para describir este universo cerrado, intolerable y hostil: “La mujer se ha vuelto repentinamente hacia la puerta que da al pasillo, donde algo, o alguien, acaba de hacer ruido. Se ha llevado la mano a la boca (...). ‘Quién anda ahí’, murmura, y de inmediato casi lo grita. Inmóvil, escucha” (CC, p. 245). Adelaida está atrapada en un juego peligroso al no responder al supuesto llamado de su marido. El entorno por el que se desplaza no es indiferente a su situación, ya que todas las imágenes descritas reflejan el oscuro mundo de la protagonista<sup>530</sup>. El autor recurre a la técnica del narrador-espectador, alguien fuera del círculo que atestigua los sucesos en los que el espacio interviene para resolver el conflicto:

[Adelaida] ha vuelto a mirar mecánicamente el reloj. Tiene un inexpresivo aire de loca. Está de pie. Con el tubo en la mano, da vuelta lentamente la cabeza hacia la puerta donde, hace un rato, pareció oírse un sonido. El picaporte ha comenzado a girar. Mientras la puerta lentamente se abre, van desapareciendo los pesados muebles, los cuadros, el jarrón de las lilas y la hermosa mujer de largas manos. Sólo queda, ahí delante, una pared que la luz vaga del atardecer ha vuelto casi violeta. Todavía se alcanza a oír, pero tan apagada y remota como el fantasma de una campanada, la campanada de las siete y media (CC, p. 247).

---

<sup>530</sup> Sartre emplea este escenario tanto en “El cuarto” como en la pieza *A puerta cerrada* para retratar la vida amenazada por una multitud de complejos psicológicos. Jorge Martínez comenta respecto a la última:

Los tres personajes principales son culpables de algún tipo de cobardía, y por ello han ido a dar al infierno. Éste, por cierto, consiste simplemente en una habitación bien iluminada, sin espejos, donde ninguno de los tres puede escapar a la mirada de los otros dos. La habitación muy iluminada refleja bien al “mundo captado por la conciencia tética”; la habitación cerrada expresa muy bien lo que sucede, teóricamente, cuando la conciencia ya no puede ser conciencia de nada nuevo: se vuelve una conciencia muerta, anquilosada, inerte ante los juicios que los otros puedan hacer de su pasado [Jorge Martínez Contreras: “La ficción literaria como instrumento de la ética” en *Anthropos* (1995) 165, p. 40].

El espacio cerrado define el aislamiento del personaje. Este aspecto se enfatiza en “Mis vecinos golpean”, cuando el protagonista recluido en su habitación revela el origen de los ruidos que causaron su enajenación<sup>531</sup>:

Algo, alguna cosa triste u horrible, debió de haberme pasado aquella noche porque al llegar a mi casa y encerrarme en mi cuarto, apoyé la cabeza contra la pared. Al hacerlo, sentí un ruido atroz, un crujido, como si en realidad en vez de arrimarme a la pared me hubiera arrojado contra ella. Y, ahora que lo pienso, eso fue lo que ocurrió, porque un momento después yo estaba tendido en el piso y me dolía espantosamente el cráneo. Entonces, oí un sonido análogo- o mejor: idéntico- al que había hecho mi cabeza un segundo antes (CC, p. 75).

En esta situación, las paredes de la vivienda asisten a la manifestación de la locura. La casa desempeña un papel límite entre el mundo del personaje y sus vecinos. Adquiere protagonismo no sólo por ser el lugar donde transcurre la acción, sino por el influjo que ejerce sobre el joven, cuya fragilidad mental se acentúa en relación con la ambigüedad del escenario. Al final, descubrimos que el muchacho vive, lógicamente, en un manicomio.

El carácter negativo del espacio se presenta igualmente en “Vivir es fácil, el pez está saltando”. El ámbito doméstico demuestra el desarraigo de un protagonista que deambula entre una habitación y la cocina, sus únicos espacios conocidos. Así ocurre también en “Una estufa para Matías Goldoni”, donde la determinación

---

<sup>531</sup> La imagen del espacio limitado a los confines de una habitación se evidencia en *Malone muere* de Beckett. En esta novela, la existencia del personaje en espera de su muerte transcurre en la soledad de un cuarto desconocido. Malone describe su entorno en las primeras páginas: “Es una habitación normal. He conocido pocas habitaciones, pero ésta me parece normal. En el fondo, si no me sintiera morir, podría crearme ya muerto, en trance de expirar o en una de las moradas celestiales” [Samuel Beckett: *Malone muere*, Madrid, Alianza, 2002, 13].



espacial se reduce al ámbito de la cocina. Goldoni y su mujer habitan un conventillo de Buenos Aires, por lo que poseen espacios comunes con otras familias según comentan mientras el protagonista espera a un cliente:

Lejano, se oyó el timbre de la puerta de calle. Ellos se miraron un instante.

-Debe ser el novio de la Elvia –dijo al fin la mujer.

-Sí, debe ser- dijo Matías.

Elvia era la hija de los dos del primer patio, y Matías pensó que, en efecto, nada impedía que en ese momento llegara el novio. Y se sobresaltó.

-¡Capaz que se viene con uno de los chicos!

-Quién-dijo la mujer-. Qué chicos.

-El hombre. El dueño de la estufa.

-¿Y?

-¡Y! ¿No entendés? Que si Elvia y el novio están en la puerta como saben estar, andá a saber lo que piensa de la casa. Y después nadie nos trae más trabajo (CC, pp. 161-162).

La cocina es el marco donde Matías comprueba su incapacidad para reparar estufas, refleja asimismo la situación económica del matrimonio Goldoni y se constituye en signo de la pobreza: “El hombre gordo comenzó a pasear sus ojos por la cocina. La cortina floreada de la ventanita, el calentador, la calcomanía del morrón, el almanaque con el dibujo de un perro vestido de mecánico. Cuando se le terminó la cocina, la mirada del hombre quedó fija en los ojos de Matías” (CC, p. 163).

En “El hacha pequeña de los indios”, la caracterización del espacio se logra mediante la descripción de un objeto: “[Él] se quedó mirando el hacha que colgaba junto al aparador de cedro, nueva todavía, sin usar, porque esas cosas son en realidad

adornos o poco menos que se regalan en los casamientos pero que nadie utiliza y quedan colgadas ahí, como ésta, en el mismo sitio desde hace un año” (CC, p. 239). La casa constituye el infierno personal de un matrimonio atrapado en un pequeño círculo, simbolizado nuevamente por la habitación donde transcurre la acción fundamental del relato. Así se señala que el hacha se encuentra “frente al hombre que ahora, al levantarse y cruzar la habitación, evocó la primera noche que cruzó esta habitación igual que ahora” (CC, p. 239). La vida de los personajes queda limitada por tanto a cuatro paredes, asumiendo, de esta manera, su realidad intolerable<sup>532</sup>.

En otros relatos, la habitación se convierte en refugio de los amantes. Se describe este escenario a través de objetos que se constituyen en símbolos de la relación amorosa. Así sucede en “Los ritos”, donde Virginia ordena los adornos de una repisa como una especie de ceremonia amorosa. Y cuando la relación amorosa fracasa, la habitación refleja la despedida. Por esta razón, el protagonista vende los muñequitos y luego comenta: “Tiré a la basura lo invendible, desempeñé la Remington, tapié de libros como lápidas la repisa y me tomé un tren para San Pedro”<sup>533</sup> (CC, p. 197). En este mismo relato, el personaje desahoga su frustración en la cama con otra mujer:

---

<sup>532</sup> Una situación similar se observa en “La cuestión de la dama en el Max Lange”. El protagonista descubre la prueba de la infidelidad en su propio cuarto. A raíz de este suceso, el hombre planea asesinar a su mujer.

<sup>533</sup> Con respecto a la importancia del espacio como medio de evasión, Castillo ha comentado:

Esa idea del espacio, muy vinculada a la idea de libertad, seguro que está presente en mí. Incluso a veces lo he dicho un poco en broma. El Dr. Golo le dice al personaje de *El evangelio según Van Hutten*: “¿qué ha pasado entre usted y Buenos Aires?”. En realidad ha pasado espacio. Y éste a veces opera como el tiempo. Por eso la gente tiene tendencia a viajar para olvidar sus problemas. Se llevan los problemas encima, pero se creen que si están a 800 o 10.000 Km.,

Y así hablamos y jugamos y reímos y mordimos y cucaracheamos, hasta que yo sentí una especie de hachazo en el medio del pecho, o del alma, y me tapé la cara con las manos en la oscuridad y me encontré diciéndole que la quería.

Ella encendió la luz. Yo abrí los ojos.

-Lo que me emocionaría mucho –dijo ella, rígida-. Si no fuera que acabás de llamarme Virginia. Por segunda vez (CC, p. 207).

El espacio de los juegos eróticos resalta la soledad del protagonista en el desenlace. Así, comenta: “Vestirme, en esas circunstancias, resultó una de las operaciones más abyectas, ridículas e intolerables que me he visto obligado a realizar en mi vida. A la mañana siguiente me fui de San Pedro” (CC, p. 208).

Algunas relaciones amorosas se desarrollan en una habitación de hotel. Este espacio impersonal representa la superficialidad del vínculo en “La fomicación es un pájaro lúgubre” o sirve de contexto para la despedida en “Carpe diem”.

La cama guarda la intimidad de los amantes cuando la relación erótica es voluntaria. Sin embargo, en “Patrón” representa la angustia de Paula, sometida a los deseos violentos de su marido: se convierte en símbolo de la sumisión de la joven, que durante tres años acepta en silencio la búsqueda infructuosa de un descendiente por parte del hombre. Cuando éste queda inválido, su antiguo reducto de poder aumenta lo grotesco de la situación, pues “allí, Don Antenor Domínguez, semicolgado de las correas atadas a un travesaño de fierro, que el doctor había hecho

---

están más lejos, como si hubiera pasado el tiempo. Y lo que han puesto es espacio. Y esto es tan verdadero que si vos imaginás una pareja que se acaba de separar y decide no verse más; y si ellos viven a veinte cuadras, hay algo que sigue estando presente. Porque esa cercanía puede resultar incómoda, por el terror de verse o las ganas de verse. En cambio, si uno de los dos se va a vivir a Tanganika, ese espacio empezó a funcionar como el tiempo y el olvido ocurre mucho más rápido, o la melancolía o lo que fuera [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid.* Apéndice].

colgar sobre la cama, erguido a medias podía contemplar el campo. Su campo” (CC, p. 144). Así, desde la cama puede observar, únicamente, el crecimiento del vientre de la mujer y la extensión del campo, cuyo dominio defiende a través de la mirada. Este hecho incentiva el deseo de venganza en la mujer tras el alumbramiento, como se reconoce en las últimas líneas:

El chico comenzó a llorar. El viejo abrió la boca, buscó sentarse y no dio con la correa. Durante un segundo se quedó así, con la boca abierta en un grito inarticulado y feroz, una especie de estertor mudo e impotente, tan salvaje, sin embargo, que de haber podido gritarse habría conmovido la casa hasta los cimientos. Cuando salía del cuarto, Paula volvió la cabeza. Antenor estaba sentado nuevamente: con una mano se aferraba a la correa; con la otra, sostenía a la criatura. Delante de ellos se veía el campo, lejos, hasta el Cerro Patrón (CC, p. 146).

De acuerdo con lo expuesto, la casa representa el espacio donde se desarrolla el drama de la existencia. La noción de fracaso encontrará su correlación en sus dependencias, que provocan el aislamiento físico y psíquico de sus habitantes.

#### **VI.1.1.2. El espacio urbano y fracaso**

En la ciudad se presenta a un hombre absorbido por el entorno e imposibilitado de aspirar a una vida mejor. Este rasgo se reconoce en “Also sprach el señor Núñez”, cuando el protagonista revela la imposibilidad de evadirse de las trampas urbanas<sup>534</sup>: “Yo sé lo que es viajar, cuatro veces por día, aplastado,

<sup>534</sup> El carácter alienado del hombre de la ciudad fue estudiado por Beatriz Pastor como rasgo característico de los personajes de Roberto Arlt. En este sentido, la autora propone el

semicontuso, horrorosamente estrujado durante dieciocho idénticos años, en un ómnibus repleto. Indiscernible bajo una mezcolanza de trajes, tapados, sobretodos, piernas, diarios. Ah, ya no sé lo que es la Humanidad” (CC, p. 64).

Núñez describe la violencia y la miseria dominantes en las grandes urbes<sup>535</sup>.

Por ello afirma: “Yo veo a la gente en grandes montones ignominiosos (...). El amor

---

reconocimiento de una serie de relaciones socio-económicas concretas ligadas al capitalismo. Su análisis de *Los lanzallamas* puede servirnos, también, para describir la postura del señor Núñez en el relato de Castillo. Así, Pastor afirma:

El elemento emocional sobre el que se apoya la percepción del espacio urbano es la hostilidad: Esta hostilidad real que vive el personaje en la ciudad que lo alberga crea y a un tiempo limita su percepción de ella. Ésta es percibida como un caos inexplicable e inalterable, sin causas que aclaren su existencia y creen un espacio para la acción modificadora del sujeto. El personaje es, a causa de su acercamiento puramente emocional, incapaz de ordenar ese caos, y se ve aplastado por esa hostilidad que no comprende y que lo reduce a la pasividad y a la angustia (...). Ciudades-cárceles, industrias aplastantes, músicas desgarradoras y hombres animalizados se revuelven en un caos inabordable y aniquilador. La única salida que le queda al personaje que se sitúa en esta perspectiva emocional y abstracta es la de una ruptura global con la totalidad de una civilización no precisada, a través de una huida: la muerte [Beatriz Pastor: *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, USA Library of Congress Catalog, Ediciones Hispamérica, 1980, pp. 58-59].

<sup>535</sup> Castillo reconoce la influencia de Roberto Arlt en este texto:

En Arlt, me asombran las intuiciones existenciales de alguien que no tenía relación con la filosofía. Hasta en el vocabulario está el existencialismo. Me impresiona la verdad de las cosas que dice. Por eso, los otros escritores parecen pasados por lavandina. Cuando Arlt habla de esa cortina de angustia que hay en las ciudades, que está como a dos metros de uno, es algo soberbio.

Un cuento como “Also sprach el señor Núñez” está totalmente influido por Arlt. Lo escribí después de leer “El Jorobadito”. En ese tiempo, pensé: “Qué lástima, Arlt acá se ha perdido un momento esencial. El Jorobadito con un revólver en la mano tendría que haber dicho toda la verdad que tiene en su alma delante de esa familia tilinga y burguesa. Tendría que haber dicho todo lo que piensa del mundo”. Y eso me disparó la idea del hombre que va a la oficina con un revólver, y dice a todos su verdad.

La influencia de Arlt está en ese cuento más que en “El escritor fracasado”. Porque en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” aludo deliberadamente a ese texto de Arlt. Es una influencia de otro tipo, como literaria, casi una pequeña apuesta. El otro tiene una influencia real y no puse de personaje a un jorobadito de casualidad. Menos mal que se me ocurrió el cuento del oficinista [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid. Apéndice*].

a nuestros semejantes tiene sentido si no nos imaginamos a nuestros semejantes en manifestación. Nuestros hermanos, de a muchos, pueden producir cualquier cosa: miedo, lástima, oclofobia; pero no buenos sentimientos” (CC, p. 65).

La metrópoli ocasiona el absurdo cotidiano, porque bajo su influjo las acciones de los individuos y de los grupos sociales pierden su sentido fundamental. Así, Castillo describe la desvalorización del ser humano, con el consecuente surgimiento de modelos sociales degradantes. Éste es el precio que el hombre debe pagar por el desarrollo urbano<sup>536</sup>.

La alienación de la ciudad se reconoce en acciones situadas en los bares de Buenos Aires. Encontramos este escenario en “Noche para el negro Griffiths”, “La fornicación es un pájaro lúgubre” y “El candelabro de plata”. En este último relato, el protagonista busca al viejo checoslovaco en un café del puerto la noche de Navidad, lo que refleja la soledad de ambos. Así, comenta el narrador:

Nunca habíamos hablado. Jamás lo hago con nadie –llego y me emborracho solo, a veces también escribo alguna cosa absurda que después arrojo al primer tacho de basuras que encuentro a mi paso-; pero yo sabía que él me miraba. Era como si una ligazón muda, un

---

<sup>536</sup> A este aspecto de la literatura arltiana alude Maryse Renaud:

Con Arlt, estamos confrontados a un nuevo Buenos Aires cuya configuración ha cambiado radicalmente con el empuje de unas masas urbanas firmemente determinadas a afirmar su poder, a reivindicar sus derechos y que creen haber encontrado en el radicalismo una respuesta a sus legítimas aspiraciones. Es un Buenos Aires en gestación, convulsionado e inestable, cuyos valores morales también se resienten de los cambios económicos acontecidos, el que intenta aprehender el novelista. Es un Buenos Aires de doble faz, aparentemente liso y parejo pero lleno de inquietantes recovecos, el que revela el sistemático buceo de Roberto Arlt [Maryse Renaud: “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” en Rosalba Campa (Coord.): *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Italia, Giardini Editori, 1989, pp. 196-197].

vínculo invisible y misterioso, nos uniera de algún modo. Al menos, teníamos una cosa en común, dos cosas: la soledad y el fracaso. El viejo checoslovaco era el hombre que yo necesitaba (CC, p. 90).

El bar es el espacio donde el personaje de “La fornicación es un pájaro lúgubre” ve peligrar sus intrigas amorosas mientras dialoga con una de sus amantes:

Y en el momento en que [Agustina] estira una de sus largas manos para tocarme la cara, veo la enorme cartera de Mora, colgada de Mora, entrando como un torbellino en el bar de enfrente. Ya sé, descubro con terror, hoy es el día de mi asesinato. Mora me ve desde aquella ventana, se olvida de que está casada (con otro, naturalmente), se olvida de que una mujer se debe a su marido y a las mellizas y desenfunda esas grandes tijeras que debe llevar en algún lugar de su enorme bolsa y me arranca los ojos (CC, p. 431).

Los temores del personaje no se cumplen, pues Agustina se despide minutos antes de que Mora entre. El ambiente del café define la realidad angustiosa de una mujer en el bar: “entró Mora y todos los varones del local dieron la impresión de que iban a pararse para ofrecerle fuego, o una silla, o una ficha para hablar por teléfono. O querían prestarle sus paraguas o ladrar. Pero ella vino a mí. Como el barco de Simbad hacia la Piedra Imán fue hacia Bender” (CC, p. 433).

A pesar de la distancia con la que el narrador cuenta los hechos, subyace en el relato la conciencia de su profunda soledad. La historia finaliza al alba, cuando el hombre bebe un whisky para recuperar fuerzas tras una jornada de intensa actividad sexual con las dos mujeres, remarcando en las últimas líneas su regreso al vacío de su vida.

En cuanto a la imagen de la provincia, ésta se presenta en las historias que aluden al mito del coraje. En estos relatos, los arrabales reflejan el modo de vivir de los compadres. El boliche o cantina constituye el marco donde se enfrentan los protagonistas y cumplen su destino.

En “Volvedor” y “Réquiem para Marcial Palma”, la cantina se ubica en los suburbios de San Pedro. El contexto anima y muestra el espíritu criollo de los personajes, cuyo destino es batirse a duelo por una mujer. Así en “Volvedor” la acción transcurre en el boliche ‘La Colorada’, que “se llamó así después del estropicio, por la sangre que anduvo por el piso” tras la pelea que Evaristo y Aldazábal tuvieron por “una morocha nuevita y asustada que (aunque aún no lo sabían) se llamaba Rosario y estaba destinada a que acontecieran planazos donde ella metía sus ojos azules”. (CC, p. 101).

En “Réquiem para Marcial Palma”, la finca ‘La Rinconada’ sufre el paso del tiempo y marca la degradación del mito del coraje analizada en capítulos anteriores. Esto se evidencia en el comentario del narrador, cuando refiere la pelea entre el ‘cajetilla’ de la ciudad y Marcial Palma, antiguo guapo que en este relato es avergonzado por su rival<sup>537</sup>:

---

<sup>537</sup> En relación con las características del ‘cajetilla’, resulta interesante el estudio de César Aira acerca de la narrativa rioplatense, donde analiza la elección del escenario para ubicar las historias de ficción por parte de los escritores latinoamericanos. Aira subraya la pervivencia de espacios sistematizados en parejas opuestas y reconoce sus características distintivas. El autor dedica especial atención a la pareja ciudad / campo:

Para hacerla operativa, hay que tomar los cuatro términos: campo, ciudad, hombre de campo, hombre de la ciudad, y combinarlos con el fin de dar con los cuatro temas básicos. Por supuesto, hay dos niveles de distinta productividad. Si el ciudadano está en la ciudad y el rústico en el campo, la peripecia queda por inventar, y se recurre para ello a elementos psicológicos o sociales. Si los personajes circulan y pasan al campo opuesto, ya esto es una peripecia, y en



Ya no daba risa el cajetilla. Casi les inspiró respeto y hasta comenzó a ser lindo verlo moverse con exactitud, sin desarmar los brazos, sobrándolo a Marcial. Cambiando el mundo.

Muchos años antes, alguna noche parecida a ésta, también debió cambiar el mundo. El mundo, o el pueblo (CC, p.171).

Las modificaciones del arrabal cobran vida en “El tiempo y el río”. La recreación del espacio que hace el anciano narrador ejerce la función de contraste entre el ámbito del coraje antiguo y el contexto actual, invadido por objetos simbólicos del progreso. De esta forma, quedan retratados el pueblo y sus habitantes, que viven ajenos a ese mundo del pasado y, por tanto, alejados de los valores arquetípicos.

### VI.1.1.3. Espacio idealizado

En algunos relatos de los *Mundos reales* los personajes pretenden una salida a su situación fracasada. Así, sueñan con superar su circunstancia presente y escapar al destino que su entorno les ofrece. Sin embargo, la evasión resulta infructuosa y se aniquila toda esperanza en estos seres. El espacio se presenta como entidad ausente,

---

cierto modo es una ficción, o archificción, quizá, el modelo original de toda ficción posible.

El tema del rústico en la ciudad es el más tradicional, también el más ‘normal’, ya que tiene por referente un proceso histórico de urbanización o de migración a las ciudades que se dio realmente, y que sigue dándose. Su opuesto, el ciudadano, de preferencia acentuado como cajetilla o intelectual, en el campo, es más bien una inversión, y como depende de referentes menos universales, es más interesante históricamente: siempre es necesario hacerlo verosímil en particular. En el primer caso el mito se aplica simplemente y el trabajo ya está hecho, como en la *commedia dell'arte*. En el segundo se trata de mitos nuevos, es decir, de historia [César Aira: “La ciudad y el campo” en Rose Corral (Ed.): *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 85-86].

un lugar edénico e inaccesible<sup>538</sup>. Como señala Gaston Bachelard, “existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero”<sup>539</sup>.

La representación de un espacio de fuga se evidencia en “El candelabro de plata” cuando el viejo checoslovaco evoca su país de origen. Este lugar cobra visos de ensueño, pues el anciano reconoce la imposibilidad de retornar a él. Únicamente a través de la inconsciencia del alcohol se concreta este anhelo y minutos antes de que el protagonista ‘libere’ al anciano matándolo: “su cabeza cayó pesadamente sobre la mesa. Estaba borracho de alcohol y de sueños. En esa misma posición se quedó dormido. Soñaba que volvía a la pequeña aldea de colinas grises y acariciaba unos cabellos rubios y miraba unos ojos tan claros como el cielo del mediodía” (CC, p. 95).

En “Carpe diem”, el personaje recuerda el último día que pasó con la mujer que amó. Su evocación describe cómo conoció a la joven: “Era de madrugada y ella volvía de alguna parte, qué curioso, nunca le pregunté de dónde. Una vez estuve a punto de hacerlo, la última vez, pero me dio miedo” (CC, p. 354). El hombre sólo supo que la muchacha “habrá llegado hasta allí por otro laberinto personal hecho de otras calles y otros recuerdos” (CC, p. 354). Tras el reencuentro en el pueblo el

---

<sup>538</sup> La descripción mítica del espacio se reconoce, asimismo, en los relatos de Arlt. Sin embargo, esta coincidencia es superficial: En los relatos de Castillo la percepción del espacio mítico se desarrolla en la intimidad de los protagonistas, y en la obra de Arlt el tratamiento se extiende al ámbito social. A este respecto, Beatriz Pastor establece conexiones entre la noción del espacio mítico y los privilegios de clase. Para ello, propone la separación entre el espacio de los ricos, dentro de la misma ciudad, y el espacio utópico “que se apoya sobre el elemento central del retorno a la naturaleza”, aspectos que no se manifiestan en los textos de Castillo [Beatriz Pastor: *Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 60-69].

<sup>539</sup> Gaston Bachelard: *La poética... op. cit.* p. 46.

personaje refiere la despedida. A partir de ese momento, la joven emprende el viaje de retorno a una región que representa la muerte:

El caso es que ella estuvo con él más de la mitad de un día, y muchas personas los vieron juntos, sentados a una mesa de chapa en un baile con piso de tierra, caminando por los astilleros, en la plaza de la iglesia, hablando ella con unos chicos pescadores, corrido él por el perro de un vivero en el que se metió para robar una rosa, rosa que ella llevó esa noche y él se preguntaba *adónde* (CC, p. 357).

Una situación similar se evidencia en “Muchacha de otra parte”. La descripción reiterada de un pueblo desconocido constituye el recuerdo más nítido de una joven cuyo rastro su amante ha perdido tras dos años de relación. Así, la imagen del espacio soñado se vincula con los encuentros eróticos: “Tal vez no todas las mujeres murmuran casi con odio *no soy de acá, no soy de acá*, cuando el sexo las pierde en esa región que sólo ellas conocen; pero, digan o callen lo que quieran, cualquier hombre ha sentido que cuando por fin todo termina parecen volver de otro lugar” (CC, pp. 397).

La joven recrea este sitio y se aleja del espacio ‘real’ hacia un territorio ignoto donde se vislumbra una vida diferente. La obsesiva presencia de este lugar idealizado imprime un carácter irreal a la historia. Castillo recurre a este elemento para reflejar las apariciones insólitas de la mujer y, al mismo tiempo, subrayar la incapacidad del protagonista para evitar la disolución de una relación incierta. Esto se evidencia en las reflexiones del narrador: “Yo le había preguntado dónde estuviste todo este tiempo, y ella, con distraída alegría, contestó de inmediato: “En casa”. No fueron sus palabras, sino el tono con que las pronunció (...). Había dicho casa como una sirena diría que ha vuelto unos meses al mar (CC, p. 399).

La noción de un espacio primordial lleva al protagonista a aceptar una situación que recorta un área de la realidad. Así, se acentúa la soledad del hombre tras la despedida:

Una vez leí que todos los pueblos se parecen. El que escribió eso debe odiar a la gente. No hay un solo pueblo, tenga médanos o no, que sea idéntico a otro, porque es uno el que inventa sus lugares, levanta sus casas, traza sus calles y decide el curso de sus arroyos entre las piedras. Todos los que no somos de acá sabemos esto (CC, p. 400).

El espacio edénico aparece en “La mujer de otro”, cuando el amante recuerda las características de Carolina durante una visita a su esposo. A través de las reflexiones del narrador se proporcionan referencias a un lugar irreal. Igualmente, en “Undine” el espacio presenta características idealizadas vinculadas con el carácter de la mujer. El narrador describe la relación amorosa como una huida hacia el fondo del mar, donde habita la sirenita. El texto descubre la dualidad del personaje, que guarda en sí rasgos opuestos en consonancia con su recorrido intermitente entre los dos mundos. De esta forma, se sugiere la imposibilidad de lograr la plenitud del vínculo amoroso.

En la determinación espacial, Castillo desvela por tanto cuál es la relación que sus personajes mantienen con la realidad. El mundo de sus protagonistas es negativo, solitario y conflictivo. Por ello, sus lugares reflejarán la angustia en la que han caído y de la que no escaparán.

## VI.1.2. La condición temporal

La desolada cosmovisión de Castillo se desarrolla asimismo en el tema del tiempo. La distinción temporal tripartita de presente, pasado y futuro se elimina en los relatos de *Los mundos reales*. Los personajes se presentan atrapados en un presente desolador, y su única posibilidad de huida es la evocación de un pasado definitivamente perdido. Veremos, así que los personajes de Castillo están presentes en el mundo, pero sólo para padecer ciertas situaciones vitales<sup>540</sup>.

### VI.1.2.1. La obstinación del presente

Castillo se vale de la reiteración inexorable de los hechos para simbolizar, una vez más, la angustia ante una vida sin horizontes. Esta visión de la temporalidad fue analizada por Sartre en *El ser la nada*: “El pasado bien puede concebirse, entonces, como siendo *en* el presente, pero nos hemos privado de los medios de presentar esta inmanencia de otro modo que como la de una piedra en

---

<sup>540</sup> La concepción del tiempo como un presente permanente se vincula con la propuesta kantiana de analizar la existencia ‘real’ de lo temporal. A este respecto, el filósofo alemán señala:

El tiempo no es algo que exista por sí mismo o que esté en las cosas como determinación objetiva, es decir, algo que subsista una vez hecha abstracción de todas las condiciones subjetivas de su intuición. En efecto, en el primer caso sería algo que poseería realidad a pesar de no ser un objeto real. Por lo que se refiere al segundo caso, el tiempo, en cuanto determinación o disposición inherente a las cosas mismas, no podría preceder a los objetos como condición de los mismos y ser conocido e intuido *a priori* mediante proposiciones sintéticas. Sin embargo, esto último se verifica perfectamente si el tiempo no es más que la condición subjetiva bajo la cual pueden tener lugar en nosotros todas las intuiciones. En efecto, entonces podemos representarnos esta forma en la intuición interna previamente a los objetos y, por tanto, *a priori* [Immanuel Kant: *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 76].

el fondo del río. El pasado bien puede infestar el presente, pero no puede *serlo*; es el presente el que *es* su pasado”<sup>541</sup>.

Frente al desorientado tiempo presente, se instaura en los relatos la escapatoria momentánea al pasado a través de los recuerdos. Este rasgo se evidencia en “Capítulo para Laucha”, donde el protagonista visita a su primer amor y debe asumir el transcurrir de los años. La trama se construye en torno a los recuerdos de la infancia perdida: “Doña Isabel mientras tanto hablaba con alegría, mirándome como a un resucitado y diciendo ‘la nena’ cada vez que nombraba a Laura, recordándome cosas de cuando éramos chicos, cosas que yo no recordaba, y otras que sí, pero que me hubiera gustado no recordar” (CC, p. 131). El sentimiento de incomodidad frente a los recuerdos se acentúa a medida que transcurre la conversación y se alude a los juegos infantiles, cuya evocación recrea los secretos compartidos con la joven en el cuartito del fondo a la hora de la siesta.

En “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” el protagonista evoca su primer encuentro con una joven: “Téngase en cuenta que eran adolescentes: tocarla fue una mezcla de decepción, maravilla y gelatina. Téngase en cuenta que eran adolescentes, él difícilmente iba a volver a enamorarse después de aquel contacto, o de la calesita” (CC, p. 226). La narración se convierte en el filtro catártico mediante el cual se reconstruye la última etapa del vínculo juvenil con lo que se evidencia el desgaste personal: “Siete años más tarde ella me dejó. A esa altura él ya era yo, había publicado un librito de versos y había empezado a dejarse convencer de que la vida es dura, que hay que vivir, que uno puede ir erigiendo el

---

<sup>541</sup> Jean Paul Sartre: *El ser... op. cit.* p. 145.

monumento más perdurable que el bronce” (CC, p. 226). La voz de la memoria posibilita la revisión de la despedida de este modo:

No le dije que en realidad yo estaba un poco harto de su carita de luna, de sus ahogos (ella se ahogaba cuando estaba nerviosa, solía ocurrirle en la cama y al principio era casi poético, después no), harto, para resumir, de siete años. Siete años y los dos últimos algo sobrecargados de búsquedas de departamentos, anillos de compromiso, vidrieras con muebles estilo provenzal y todo lo que hace de la vida un cuento mío de diez mil pesos (CC, p. 227).

En esta historia de frustración personal se invalida la sucesión temporal por la utilización frecuente de *anacronías*. El relato se disloca cuando el personaje se retrotrae al pasado, como ya hemos visto, o anticipa ciertos acontecimientos: “De este final hace cuatro años. Ahora he cumplido treinta y dos y, hará más o menos cinco horas, ella volvió a mirarme desde esa puerta por última vez” (CC, p. 227). Así se condensa el material temporal, pues el narrador recurre a la *elipsis* para acelerar la historia. En otro pasaje se recurre a la *digresión*, el personaje recuerda un sueño: “y ahora que reflexiono, el sueño fue después de este encuentro. Lo que no quiere decir que tenga mucha relación, sino que me acordé. Y voy a contarlo” (CC, p. 229). Con este recurso se produce la detención momentánea de la acción.

En “La cuarta pared”, Adelaida examina el paso de los años en su relación conyugal. En esta situación, lo único que permanece inalterable es la imagen de la joven que fue. Su primer baile con Andrés Córdoba encarna el anhelo de una vida compartida, que con el transcurrir de los años acaba dando paso irremisiblemente al fracaso:

Ha hecho una reverencia. Juega. Ha abierto su pollera como un abanico. ‘¿Andrés Córdoba?’, murmura. ‘Encantada’. Tiende su mano con lentitud (...).

-Cómo no... Aunque lo hago muy mal –ha extendido los brazos: acepta que la saquen a bailar. Gira lentamente sobre sí misma. Uno teme que pueda sonar en este momento el teléfono-. No sé –dice-, es tan difícil explicarlo. Nunca creí que algún día... La gente, los diarios hablan de una persona, dicen Andrés Córdoba, y una no se imagina muy bien que (...).

La mujer está detenida en el centro de la habitación. Ya no baila. Desde hace unos segundos sólo hace girar la cabeza, echándola hacia atrás con un movimiento sonámbulo e incontrolado (CC, p. 244).

Esta noción de la temporalidad en la relación amorosa se manifiesta también en “La garrapata”<sup>542</sup>. La debilidad paulatina de Sebastián y la vitalidad extraña de Norah se evidencian con el paso del tiempo. El narrador se vale de *retrospecciones* para contar cómo conoció a la esposa de su amigo:

Quizá mi único motivo de extrañeza al verla fue sospechar que tendría dos o tres años más que Sebastián. *Diez* años, está pensando usted. Claro que eran diez, pero eso lo supe mucho más tarde. Él tenía veintiocho entonces; ella no aparentaba más de treinta. Y

---

<sup>542</sup> En “La cuestión de la dama en el Max Lange”, el desgaste del amor se aprecia con el paso del tiempo. El marido, tras la infidelidad de su mujer utiliza una partida de ajedrez para su venganza. El esquema de la jugada y el tiempo que ésta requiere se convierten en instrumentos fundamentales para concretar sus planes:

Eso es exactamente un lugar donde se juega al ajedrez: la abstracción total de los cuerpos. Yo había desaparecido durante casi media hora, y veinte personas hubieran jurado que estuve todo el tiempo allí, jugando al ajedrez. Contaba, incluso, con otro hecho a mi favor: Gontrán podría haber jugado en mi ausencia sin preocuparse en absoluto. El reloj de la mesa de ajedrez, el que marcaba mi tiempo, eso era yo. Podía haber ido al baño, podía haberme muerto: mientras el reloj marchara, el orden abstracto del límpido mundo del ajedrez y sus leyes no se rompería. No sé si hace falta decir que este juego es bastante más hermoso que la vida (CC, p. 407).



cuando volvieron de Bariloche yo estaba tan acostumbrado al rostro de Norah (el suyo es uno de esos rostros inolvidables, más que inolvidables debí decir: perdurables) que la diferencia resultaba todavía más insignificante (CC, p. 278).

Un poco más adelante comenta: “En el verano del 59 recibí una carta de Sebastián (...). Ese verano, sin embargo, lo encontré algo fatigado. ‘Mucho trabajo’, me dijo, como si se disculpara. Norah no estaba. Llegó casi al anochecer; nos dejó evocar nuestros viejos tiempos de estudiantes y sólo entonces apareció, sabiamente, soberbia y exultante como siempre” (CC, p. 278). Las alusiones temporales mantienen el curso de la historia, y de este modo, se resaltan los cambios en el vínculo amoroso y la transformación física de los protagonistas.

En otros relatos, el rescate del tiempo está unido a la búsqueda de experiencias perdidas que se intentan recobrar en el presente. Este objetivo se evidencia en “El marica” y “Hernán”, donde el narrador adulto reconstruye el pasado adolescente con intención de desahogar su culpa. En el primer texto, el personaje revela sus intenciones desde las primeras líneas<sup>543</sup>:

Escuchame, César, yo no sé por dónde andarás ahora, pero cómo me gustaría que leyeras esto, porque hay cosas, palabras, que uno lleva mordidas adentro y las lleva toda la vida, hasta que una noche siente que debe escribirlas, decírselas a alguien, porque si no las dice van a seguir ahí, doliendo, clavadas para siempre en la vergüenza. Escuchame (CC, p. 47).

---

<sup>543</sup> Algo semejante ocurre en el segundo relato, donde la escritura se convierte en instrumento testimonial. Así lo dice el protagonista: “Quiero contarlo ahora, de pronto me dio miedo olvidar esta historia” (CC, p. 51).

Los rasgos descritos se reconocen, también, en el protagonista de “Triste le ville”, que reconstruye subjetivamente su usurpación del destino de otro hombre y las consecuencias que este acto le acarreó:

Hay todavía en mi memoria algún montecito sombrío, visto al pasar, al que pensé volver algún día. O un arroyo bajo un puente, o un cerro azul. Jamás habría podido vivir en esos lugares, lo sé, porque la soledad (soledad de la mesa en que escribo estas palabras en un desierto bar de pesadilla, error quizá de un demonio subalterno, o castigo de una culpa que desconozco), la soledad y la naturaleza me aterran (CC, p. 270).

El aplazamiento infinito supone el enfrentamiento con el transcurrir del tiempo, rasgo que nos recuerda a Borges cuando afirma que “también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el fin -o mejor, el Sinfín- del tiempo, o en forma cíclica” (Borges 1944: 46). De este modo, el autor demuestra la irreversibilidad del acontecer temporal y convierte al hombre en un autómatas destinado a reproducir siempre idénticos gestos<sup>544</sup>:

Desde aquel día hasta hoy he recorrido mil veces este pueblo, su miserable plaza y sus calles sin nadie, que eran la muerte de otro.

---

<sup>544</sup> El autor alude a su concepción particular del tiempo, aspecto que se evidencia en el texto analizado:

El pasado ya fue, por lo tanto no es. El futuro será, por lo tanto no es. Lo único que tenés es este presente. Pero este presente es móvil, porque está hecho de ese pasado también. De un pasado que uno resignifica. Yo te puedo contar la historia de mi vida de dos maneras: una casi cómica y la otra trágica que te ponés a llorar. Pero mi presente también está influido por un futuro que todavía no sucedió, que son mis proyectos. Si tengo que hablar del tiempo no veo más que una especie de presente perfecto [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid. Apéndice*].

Cada piedra, cada sombra que la tristeza del crepúsculo dibuja para siempre sobre las tapias, están hechas a semejanza del corazón del hombre triste (CC, p. 274).

El autor sugiere la imposibilidad de llegar a la meta. La radical soledad del protagonista descubre una espera inútil. La fluctuación desde el *relato singulativo* al *iterativo* resume en un solo enunciado acciones semejantes, repetidas día tras día, y posibilita la fijación del tiempo. Así sucede en “Las panteras y el templo”. El protagonista-narrador construye el texto al recapitular otra historia -narrada en “El hacha pequeña de los indios”-, creando de esa manera la memoria del relato. El hecho de que el cuento empiece y acabe de idéntica forma remite a la idea del eterno retorno. Este recurso denota la obsesión del narrador por un acontecimiento que ha dejado una profunda huella en su existencia: el hallazgo de un texto que adquiere un valor iniciático: “Las panteras irrumpen en el templo, pensé absurdamente (...). Era el comienzo de una frase en alemán que yo había leído hacía muchos años, ya no recordaba quién la había escrito, no comprendí por qué me llenaba de una salvaje felicidad” (CC, p. 285). El pasado es, sin duda, fundamento del presente y de la existencia de este personaje, y alcanza su dimensión más profunda a medida que transcurre la narración. En la historia se enlazan los aplazamientos y las regresiones de una ceremonia perpetua:

Hace muchos años de esto, he olvidado cuántos. No me resistí: descolgué casi con alegría el hacha, me arrodillé sobre la alfombra y emprendí, a rastras, la marcha en la oscuridad.

Y sin embargo sé que algún día cometeré un descuido, tropezaré con un mueble o simplemente me temblará la mano. Cada noche es mayor el tiempo que me quedo allí hipnotizado por el esplendor de su

pelo, de rodillas junto a la cama. Sé que algún día ella abrirá los ojos.  
Sé que la luna me alumbrará la cara (CC, p. 287).

Este cuento tiene su raíz en un hecho lejano del que no se podrá escapar. Un acto ritual produce la intromisión del pasado y domina el ánimo del protagonista. Este aspecto nos permite relacionar el relato con “El ídolo de las Cícladas” de Cortázar, pues, en éste último se reproduce -a través de una estatuilla antigua- una ceremonia del pasado remoto<sup>545</sup>. Éste interfiere en el presente de los personajes y se apodera de los mismos a través de un conjuro, como sucede en el texto de Castillo. Las distorsiones temporales del relato pueden verse como signo de la trayectoria existencial del personaje. Los juegos cronológicos presentan, entonces, a un sujeto disgregado, cuya comunión con el mundo es ficticia.

#### VI.1.2.2. Duración del instante

El asedio del tiempo aleja a los personajes de situaciones pasadas. Sin embargo, persiste la conciencia del transcurrir de los días y los años y, por tanto, de las transformaciones sufridas por cada uno. La especulación acerca de la medida del tiempo constituye otra de las dificultades que deben sortear los actantes de Castillo<sup>546</sup>. Es algo similar a lo que Borges señala: “El tiempo es un problema para

---

<sup>545</sup> Vid. Julio Cortázar: “El ídolo de las Cícladas” en *Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 329- 335.

<sup>546</sup> El transcurrir temporal constituye un de los elementos planteados por Castillo como problema:

Desde chico para mí hubo un problema muy grande en el pasado, no sólo en el futuro. La gente, en general, tiene terror a morirse porque no va a estar en el siglo XXII y, para mí, era tan angustiante no estar en el siglo XXII, como no haber estado en el Siglo de Pericles. No ser contemporáneo de Sócrates era estar tan muerto como voy a estar muerto dentro de treinta o cuarenta años. Aunque en

nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad de un juego o una fatigada esperanza”<sup>547</sup>.

La memoria crea un tiempo que se presenta como fragmentos inconexos. Sin embargo, por un momento, el hombre necesita sentir como real la existencia del pasado. Esta situación se reconoce en “Carpe diem”, cuando el narrador describe el regreso de su mujer únicamente por un día, “como si se me hubiera concedido, o se nos hubiera concedido a los dos, un favor especial. Ese día fue una dádiva, y fue real, y lo real no precisa explicación alguna” (CC, p. 355).

La insistencia del narrador acerca de la veracidad de los hechos se fundamenta en el reconocimiento de la muerte de la muchacha. Por ello, explica que “ella no era un fantasma. El hombre con cara de cansancio no creía en fantasmas. Ella era real, y la tarde de ese día y las horas de la noche que pasaron juntos en este pueblo fueron reales” (CC, p. 357). La intención reparadora de esta historia se corrobora más adelante: “como si se les hubiera concedido vivir, en el presente, un día que debieron vivir en el pasado” (CC, p. 357).

La descripción de la mujer confirma la detención del tiempo como mecanismo para negar la realidad<sup>548</sup>. Así, el presente desvela la angustia del hombre tras la muerte de la joven<sup>549</sup>:

---

esa época ponía más tiempo entre la muerte y yo [María Claudia González: “Conversaciones...” [Vid. Apéndice].

<sup>547</sup> Jorge Luis Borges: *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Vial y Zona, 1936, p. 9.

<sup>548</sup> Algo semejante sucede en el relato inédito “El tiempo de Milena”. El protagonista relata los encuentros con una joven que se producen cada quince o veinte años. La muchacha presenta características especiales: “Lo supe quizá desde la primera vez que la vi. Milena no habitaba la misma realidad que yo, que ninguno de nosotros. Ella tenía un tiempo suyo, vivía en unos pocos

Ella bajó de ese tren... -Y no sólo había bajado de ese tren sino que traía puesto un vestido casi olvidado, un código entre ellos, una señal secreta, y era como si el tiempo no hubiera tocado a la mujer, no el tiempo de esos cuatro o cinco últimos meses, sino el Tiempo, como si la muchacha descalza que había pasado hacía años junto al plátano bajara ahora de ese tren (CC, p. 356).

El tiempo detenido en el recuerdo se repite en “El hermano mayor”. Dos hermanos se reencuentran en el velatorio de su padre muerto tras un año de agonía. El hermano menor permanece en el pueblo sólo unas horas, suficientes para descubrir secretos familiares a través del diálogo con el mayor. Los protagonistas hablan de las infidelidades del padre, la muerte de la madre y el divorcio del menor, entre otros sucesos del pasado. El reencuentro transcurre entre el pasado que se impone a través de los recuerdos y el presente solitario de ambos. La historia finaliza con una reflexión acerca del tiempo y la muerte.

En “Negro Ortega”, una noche se constituye en síntesis existencial del boxeador, cuando éste revela su intención de rendir homenaje al viejo Esteban Ruiz, durante una pelea:

---

días de los años sesenta como en una isla personal, y sólo ahí uno podía encontrarla, más o menos como a las náyades se las encuentra en sus ríos o a las sirenas en el mar”. Y un poco más adelante, insiste: “Yo no podía encontrarla voluntariamente: ella aparecía en cualquier momento y pasaba un día o dos conmigo. Por alguna razón, su tiempo, el tiempo de Milena, sólo abarcaba una semana” [Vid. Apéndice]. Milena encarna la mujer idealizada y sus características nos recuerdan a la Maga de Cortázar, cuya existencia transcurre también en un territorio privilegiado: “Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente” [Vid. Julio Cortázar: *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, p. 41].

<sup>549</sup> También en “Muchacha de otra parte” se demuestra el transcurrir temporal unido a las vivencias del protagonista, que debe asumir el abandono de una mujer. Así, éste comenta: “todos tenemos tendencia a creer que la felicidad está en el pasado. Yo también he sentido que algunos minutos de ese tiempo fueron la felicidad, pero no podría vivir si pensara que todo lo que se me ha concedido ya sucedió. Un día de estos voy a envejecer de golpe, lo sé” (CC, p. 400).

Y Ortega, al mirar los intactos ojos claros de Peralta, recordó el costurón del viejo; su mirada lagrimeante, de sapo. Su libro desvencijado. Y lo deslumbró como una luz súbita (porque todos tenemos una noche, Jacinto, y es como si el cielo y la tierra se juntaran y vos estuvieras en el centro, único, solo, y la noche del rubio fue mi noche: toda mi vida, sabés, amontonándose en un áperca, y mirá, mirame ahora), o quizá le pareció una luz: algo repentino y mágico que le estallaba dentro de la cabeza (CC, p. 189).

En “Noche para el negro Griffiths”, el recuerdo glorioso de New Orleans es el fundamento de la existencia del protagonista: “Es una ciudad con acústica: toda la ciudad. Rodeada de agua y de niebla sonora, se lo juro (...). La música caía sobre uno desde cualquier parte por las noches. Éramos chicos y corríamos buscando la música, que siempre sonaba en otro sitio” (CC, p. 312). Lo que queda en el recuerdo de esta experiencia devuelve a Griffiths a aquella época memorable. Igualmente, el sueño de tocar como un dios se consigue en la eternidad de un instante: “Un hilo de metal agudísimo y dorado traspasándome la nuca. O la espada incandescente de un ángel que era al mismo tiempo una palabra y un color. Irrumpió en la melodía y la clavó, como un alfiler de oro a una mariposa. Duró un segundo. Y se apagó súbita” (CC, p. 320)<sup>550</sup>.

La conservación nítida del pasado en la memoria impone su propia realidad. Así sucede en “Thar”, cuando Alí refiere la historia de una cimitarra perteneciente a

---

<sup>550</sup> Esta situación se asemeja a la vivida por Johnny Carter en “El perseguidor” [Julio Cortázar: “El perseguidor” en *Cuentos Completos/1, ... op. cit.* pp. 340- 351]. Recordemos que en este relato, el protagonista percibe a través de la música otros niveles temporales diferentes a los cronometrados por los relojes. La música representa simbólicamente otra dimensión que se hace presente durante su interpretación. Como ha señalado Luis Harss: “[Johnny Carter] es un personaje del bajo fondo, un saxofonista negro con un sexto sentido pero pocos recursos intelectuales para quien la música del jazz es no sólo una forma de expresión y un ingreso al ser: la caída al centro-, sino también un vehículo de largo alcance para la transformación espiritual” [Luis Harss: “Cortázar, o la cachetada metafísica” en *Mundo Nuevo* (1967) 7, p. 64].

una tribu árabe. El narrador transcribe los hechos según las evocaciones del viejo mercero. En la trama se mezclan los sucesos del pasado legendario de Umar ibn Yadir con la vida actual de Alf a través de una antigua profecía que finalmente se cumple.

La actitud del protagonista de "Triste le ville" se fundamenta en la búsqueda metafísica del tiempo<sup>551</sup>: "Dos minutos. Lo que ahora va a escribir mi mano es algo más que una frase, miserablemente lo sé: en toda la eternidad no pasan las cosas que pasan en dos frágiles minutos humanos. Dos minutos (...). Porque dos minutos están hechos de cosas así: un tren que da un largo pitido, después otro más corto, anunciando la inesperada puntualidad de su partida" (CC, p. 272).

Para este personaje, el mundo exterior sólo existe en la pervivencia de un presagio eludido en el pasado:

Dos minutos. La arena que se escurre en la mano de un niño basta para medir todavía, al filo de mi tiempo, el silbido final de la locomotora, un vértigo de vapor que arremolina papeles sobre la plataforma, el sacudón de los vagones, toda la ufana y bella ceremonia de un tren que parte. Y aún, a lo lejos, la silueta de una mujer tardía, que se acerca corriendo. Ahora sé que me buscaba (CC, p. 273).

La escritura de Castillo se acerca de este modo al motivo del tiempo abreviado e intermitente, cuya medida se desea alcanzar<sup>552</sup>. Un planteamiento

---

<sup>551</sup> La reflexión metafísica acerca del tiempo permite incluir a Castillo en una línea de la literatura argentina preocupada por este tema, especialmente destacable en los textos de Macedonio Fernández, Borges y Cortázar entre otros tantos autores.

<sup>552</sup> A este respecto, Gaston Bachelard ha señalado:



semejante se advierte en “El asesino intachable”, cuando el homicida decide en qué momento consumir el crimen: “Entonces recordé una frase histórica. En mitad de la noche, como una revelación, me vino a la memoria: ‘Ni un minuto antes, ni un minuto después’ (...) ‘Ni un minuto antes, ni un minuto después’ significaba: en el momento exacto. O, lo que para mí era lo mismo, en cualquier momento” (CC, pp. 257-258).

Por encima de las ataduras cronológicas, Castillo impone su perspectiva de un mundo sin horizontes, de una vida vencida por la miseria y la carencia de afecto. Una marcada decepción se une al vínculo que estas criaturas establecen con el pasado. No obstante, el fracaso confiere significación a la existencia. La siguiente reflexión de Sartre sintetiza este concepto:

En realidad, está bien claro que la expresión “*tener un pasado*”, que hace suponer una modo de posesión en que el poseedor pudiera ser pasivo, y que, como tal, no choca si es aplicada a la materia, debe ser reemplazada por la de *ser su propio pasado*. No hay pasado sino para un presente que no puede existir sin ser allá, detrás de sí, su pasado; es decir, sólo tienen un pasado los seres tales que en su ser está en cuestión su ser pasado, que *tienen-que ser su pasado*<sup>553</sup>.

---

*El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante.* En otras palabras, el tiempo es una realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nada. El tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio deberá morir. No podrá trasladar su ser de un instante al otro para lograr una duración. El instante es ya la soledad... Es la soledad en su valor metafísico más despojado. Pero una soledad de un orden más sentimental confirma el trágico aislamiento del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no solamente de los otros sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido [Gaston Bachelard: *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 15].

<sup>553</sup> Jean Paul Sartre: *El ser... op.cit.* p. 146.

### VI.1.3. Convergencia crono-espacial

La correspondencia indisoluble entre espacio y tiempo permite la combinación de ambos elementos para simbolizar el devenir de la existencia<sup>554</sup>. En tal sentido, se evidencia la fluctuación de los personajes de Castillo entre dos realidades entrelazadas a través de una ‘grieta’ o ‘pasadizo’. Estos elementos se convierten en símbolos de su crisis existencial.

Lo expuesto se evidencia en “Triste le ville”, donde se representa el espacio que provoca la angustia del protagonista: una zona de paso entre Buenos Aires –la vida- y “Triste le ville” –la muerte. El funcionamiento dinámico de este recurso marca con intensidad las apreciaciones del personaje:

Vi el cartel de Gerli, el puente de Lomas de Zamora. Calculé que estábamos llegando a Glew cuando me quedé dormido. Me parece que recuerdo después las primeras nubes a cielo abierto, pero a lo mejor quiero recordarlo, recuerdo en cambio haber recordado de pronto todos los hechos grandes y pequeños, todas las imágenes y caras de mi vida (...), y agregué a ese inventario de mi agonía la última imagen de la estación. Pasábamos, si no me equivoco, por el empalme San Vicente (...). Cuando desperté, vi el cartelón rectangular. Sobre fondo negro, en blanquísimas letras, se leía TRISTE LE VILLE (CC, p. 274).

---

<sup>554</sup> Para subrayar este aspecto, consideramos la noción de cronotopo propuesta por Bajtin cuando señala:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico [Mijail Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237-238].

La ciudad parece extraña desde un principio y por ello el protagonista desea regresar: “un pensamiento me tranquilizó: Buenos Aires no podía estar lejos. Vi la ventanilla de pasajes cerrada; quizá hasta me quedaba tiempo de recorrer el pueblo” (CC, p. 269). Se resalta la trayectoria circular del personaje desde que llega a esta ciudad repitiendo los mismos pensamientos y situaciones cada día. Así, su inquietud inicial pasará a ser una triste verdad. Su lugar de origen no es más que un vacío en la memoria en el que tendrá que aceptar su condición de desheredado: “Al principio, me alegraba descubrir una nueva casa deshabitada y violando su soledad recorrer las paredes con mi mano, constatar, con un asombro que ya me ha abandonado, cómo se reordenaba bajo mis dedos el polvo de sus muebles, la ceniza de sus chimeneas” (CC, pp. 274).

Lo concreto extratextual se desliza dentro del relato. Este desplazamiento insinúa, sin embargo, la presencia de lugares extraños, escondidos en la espesura de calles conocidas. De esta manera, se sugiere la indeterminación de los límites entre mundo real y ficticio. Castillo comenta al respecto:

Para mí hay un universo de los sueños que es absoluto en sí mismo, que se rige por sus propias leyes, es decir: la sucesión de esos sueños tiene sus leyes. Hay ciudades que yo conozco en los sueños y cada vez que vuelvo a ellas son exactamente iguales (...). Hay un San Pedro, que no es el de la realidad, pero al que vuelvo en mis sueños, idéntico a sí mismo, como si ese lugar no cambiara ni se corrompiera con el tiempo<sup>555</sup>.

---

<sup>555</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 132.

En “Week-end”, el autor refleja el espacio extratextual de su ciudad natal, pues la acción transcurre en San Pedro. El entorno presenta características especiales<sup>556</sup>:

Ahí estaba como siempre la estatua de Fray Cayetano Rodríguez y estaban los bancos de piedra, y allá abajo el Club Náutico con su vaga apariencia de barco varado, y más lejos, en el río, el maderamen del club viejo unido como siempre a la costa por la misma larga y endeble pasarela, y el ridículo pero ahora tranquilizador monolito en mitad de la bajada, imitando vanamente una pirámide, por qué entonces esa impresión de cosa agazapada (hostil, la palabra es hostil) (CC, p. 295).

Esta aproximación al mundo objetivo se transforma en llamada al pasado. Así, “el coche dobló y se metió de lleno en una especie de callejón abierto en la barranca. Abajo, se veía el río. El camino viejo comenzaba más allá, después de la curva. Ahora tenían a la derecha la pared de la barranca y a la izquierda los garabatos y los espinillos. Hinojos, pensó el hombre que iba junto a la muchacha, éramos chicos y veníamos acá, a juntar hinojos” (CC, p. 300). El paisaje inmediato se convierte en paraje agresivo: “El coche dobló en el recodo y el camino se oscureció de pronto. Ya no había casas ni animales, sólo la barranca y, hacia el lado del río, los matorrales de garabatos. En algún lugar, debía estar la acacia” (CC, p. 303). En esta

---

<sup>556</sup> Castillo recuerda el origen de este relato y su vinculación con San Pedro:

C.G. Por ejemplo, en “Week end” cuando los personajes van en auto por ese camino entre las barrancas y el río, el espacio tiene ese misterio, ese halo de historias heredadas que crea el marco ideal para la historia.

A.C. Ese cuento está basado en un sueño. Yo soñé casi exactamente eso y después le agregué los elementos narrativos. Era un viaje en auto por ese lugar, que existe por otra parte en San Pedro. Por un lado está el río y por el otro las lomas de las barrancas y allí aparecen esos chicos hermosísimos y raros y desnudos, como de otro planeta o de otra realidad [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid. Apéndice*].

situación se produce un profundo desconcierto en los personajes: “-Yo me acuerdo de una encina –decía-. O de una acacia –hablaba casi a gritos, a acusa de la música-. En seguida venía la bajada. No puede andar lejos. Vamos a salir de ésta, les juro” (CC, p. 303). Encontrar la ruta conocida es la meta del hombre; no obstante, el espacio se torna simbólicamente cada vez más inseguro y extraño.

En otros relatos, Castillo presenta escenarios paralelos que trasuntan una atmósfera de ambigüedad<sup>557</sup>. Así, en “Las panteras y el templo” se plantea el influjo de un conjuro:

Desde que mi mano acarició por primera vez el áspero y cálido correa de su empuñadura, supe que la realidad comenzaba a ceder, que inexorablemente me deslizaba, como por una grieta, a una especie de universo paralelo, al mundo de los zombies que porque alguien los sueña se abandonan una noche al caos y deben descolgar un hacha (CC, p. 286).

De este modo, consigue representar la situación del personaje atrapado en el hechizo. Un ambiente semejante se reconoce en “Noche para el negro Griffiths”, aunque en este relato el músico se mueve entre dos mundos marcados por el tiempo. El espacio confuso se describe a través de la mención simultánea de los lugares: “Y Griffiths, en Barracas, se arrodilló como quien habla con Dios y metió su trompeta por un agujero de la empalizada. Y la música y él cayeron del otro lado, en New

---

<sup>557</sup> Esto se evidencia también en los relatos inéditos incluidos en el apéndice del presente trabajo. Así, en “Fordham, 1998” el protagonista relata un encuentro con Edgar Poe: “Llegué a ese lugar de una manera algo abrupta, pero muy natural, al menos bajo las leyes que, anoche, regían el universo entre las araucarias y los pinos de mi casa de San Pedro”. Y más adelante “Estábamos en un límite impreciso entre las afueras de Fordham y el parque de San Pedro”. Algo similar sucede en “La calle Victoria” cuando Villari refiere una noche de carnaval especial: “Yo estaba en otra parte, en otro tiempo. Me había deslizado, como por una grieta, a un Buenos Aires de cincuenta o sesenta años atrás” [Vid. Apéndice].

Orleans” (CC, p. 322). La fisura espacial quiebra la realidad, consintiendo que el personaje logre su momento de gloria<sup>558</sup>.

Algo similar sucede en “El decurión”, donde el personaje debe reconocer la bipolaridad de una existencia que lo lleva a fluctuar entre dos realidades. Moraes se somete a esa experiencia dual en la que se confunden pasado y presente. A esto se refiere el narrador, tras su desaparición: “Ignoro cuál es la verdad, pero me inclino a pensar que Moraes no puede ser juzgado a la ligera. Si la vida es doble, como él decía, ahora debe andar por ahí, buscando una grieta, una puerta o una claraboya que lo saque de ésta” (CC, p. 370). Y, un poco más adelante, recuerda las conversaciones entre ambos: “Moraes hablaba de cadenas y eslabones. Decía, o quería decir, que el yo es una noción que establece la memoria, una cadena compuesta por eslabones de recuerdos” (CC, p. 372).

Otra manera de presentar la convergencia crono-espacial se reconoce en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”. En el relato se produce la absorción del contexto presente -la habitación del personaje- por parte del universo evocado y, a través del sueño del protagonista, se ingresa en un entorno diferente: “aquello era un anfiteatro en la luna (...). Y todo era de una serenidad volcánica. Quiero decir, de lava petrificada. O quizá quiero decir nomás lo que escribí: serenidad volcánica” (CC, p. 230). Los espacios reales se confunden con el del sueño: “Todo un poco volcánico todavía, un poco ceniciento y azul y de otro mundo pero con una rápida

---

<sup>558</sup> Una connotación semejante se evidencia en los relatos de Cortázar en los que cobra importancia el pasaje con sentido ritual [Vid. Julio Cortázar: *Cuentos Completos... op. cit.*]. Carmen de Mora estudia este aspecto de la obra cortazariana y establece una serie de componentes que posibilitan el desplazamiento físico o psíquico de los personajes hacia otra dimensión crono-espacial [Vid. Carmen de Mora Valcarcel: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Julio Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982].

tendencia a desplazarse hacia la zona Norte de Buenos Aires (...). La puerta de su casa era su puerta real, en Virrey Melo, sin embargo conservaba alguna de las cualidades de la trampa enrejada por la que había salido” (CC, p. 231).

En “La casa del largo pasillo” Timoteo accede a otra realidad a través del pasillo de una casa vecina:

A partir de esa noche volvió a mirarla furtivamente todas las noches. Frente a la puerta cancel sólo se concedía un vistazo rápido y oblicuo, casi culpable, pero aunque su mirada duraba el tiempo que se tarda en dar un paso, aquel pasillo, siempre solitario (iluminado en alguna parte por una agónica lamparita), le causaba una especie de vértigo (CC, p. 413).

El pasillo revela el deseo del anciano de huir de su realidad alienada<sup>559</sup>. Cuando ingresa en él Timoteo se integra en el universo ficticio de los relatos de aventuras. Descubre al otro lado a un hombre corpulento reclinado en una otomana, “y entonces recordó a Sandokán, el príncipe malayo, capitán remoto de piraterías anteriores, muy anteriores a las altas edificaciones y sus jaulas” (CC, p. 415).

En definitiva, Castillo utiliza la combinación crono-espacial para subrayar la desorientación existencial de sus protagonistas, que a través de los lugares señalados, acceden a otro mundo para cuestionar su vida cotidiana.

<sup>559</sup> La búsqueda de una salida a la alienación de la ciudad se reconoce en los relatos de Cristina Peri Rossi. Así, en “La grieta” se describe la duda metafísica que intenta romper con la vida rutinaria a través del humor [Cristina Peri Rossi: *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p 56].



1800

1810

1820

1830

1840

1850

1860



## VI.2. MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LA EXISTENCIA

*Nosotros mismos, nosotros los espíritus libres  
ya somos una “transmutación de todos los valores”,  
una encarnada declaración de guerra y de victoria  
a todos los viejos conceptos de “verdadero” y “no verdadero”.  
Friedrich Nietzsche*

El autor combina múltiples modalidades discursivas para construir historias que describen las falsedades de la existencia y exponen el sinsentido universal. Los recursos utilizados redundan en la riqueza expresiva de sus relatos y provocan –al mismo tiempo- el distanciamiento del lector. En este sentido, hemos analizado la voz narrativa, el discurso, los elementos autobiográficos, la presencia del narratario, el humor negro y la ironía, las referencias metaficcionales y su uso particular del lenguaje. En último lugar, proponemos la caracterización de *Cuentos crueles y Las panteras y el templo* desde la perspectiva de ‘colección de cuentos integrados’. Desde este enfoque, determinaremos las claves de integración en ambos volúmenes.

### VI.2.1. La voz narrativa

En los cuentos de *Los mundos reales*, la narración se presenta desde diferentes puntos de vista, que evidencian la distancia entre el universo narrado y la voz que cuenta los hechos. La perspectiva del narrador se enmascara tras diferentes personajes. Hemos advertido estas desviaciones en “Hombre fuerte”, “Hernán”,

“Erika de los pájaros” y en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, con la utilización de dos pronombres -“yo” y “él”- para designar al mismo personaje. Este hecho revela la necesidad por parte del narrador de mostrar distancia entre el hombre a quien sucedieron algunos hechos y el que relata la historia.

Otra modalidad consiste en la incorporación del nombre del autor, que habla de sí mismo en tercera persona<sup>560</sup>. Así ocurre en “Week-end: “Bueno, pensó el hombre llamado Castillo mientras el hombre llamado Barbieri detenía suavemente el automóvil” (CC, p. 296). El procedimiento se repite insistentemente y a medida que avanza el relato permite conocer rasgos de los personajes:

El hombre llamado Barbieri fumaba apaciblemente junto a su mujer. Podía tener entre cuarenta y cincuenta años, pero lo que contaba de él no era su edad, era su aspecto. Debía medir casi dos metros y tenía hombros y nuca de tártaro. La mujer mayor, a su lado, parecía una criatura; la muchacha parecía de juguete (CC, p. 296), o [el hombre llamado Castillo] era un tipo más bien bajo, delgado, debía tener alrededor de treinta y cinco años pero aparentaba ser un muchacho; o quizá esto último era efecto del contraste entre él y el hombre llamado Barbieri; de cualquier modo no parecía en absoluto capaz de sobresaltarse sin motivo y menos en plena tarde (CC, p. 295).

Esta reiteración obsesiva corrobora el clima de irrealidad que trasunta la historia. Ya en “La forma de la espada” Borges utilizó un procedimiento semejante subrayando el carácter ficticio de los hechos narrados. Así, se duda de la

---

<sup>560</sup> Este procedimiento se relaciona con características de la autoficción, como veremos en el apartado siguiente.

existencia real de los acontecimientos, a los que el narrador considera productos de un sueño<sup>561</sup>.

En "Thar", el narrador transcribe la historia de una cimitarra según los recuerdos de un mercero árabe:

Y ahora, mientras releo mis borradores, veo que se produce en la historia algo así como un mínimo milagro. Se dio mientras Alí me relataba una cabalgata, que yo escribiré un poco más adelante. El arbitrario castellano del mercero, alternando tiempos verbales y géneros, armó este espejismo.

-Y Umar galopó, don Castillo, y llegué a Damman bajo luna de sangre (CC, p. 382).

En algunos textos, el autor enfatiza el distanciamiento mediante la utilización de un punto de vista situado fuera del marco del relato. Esta modalidad limita su capacidad informativa sobre el mundo interior de los protagonistas. Castillo se vale de esta técnica, cultivada especialmente por la escuela norteamericana con el modelo de relato sin narrador y, posteriormente, por la *escuela de la mirada* o *nouveau roman* en Francia<sup>562</sup>. En este sentido, el autor se suma a otros escritores latinoamericanos cuyas obras resaltan la conducta antes que la psicología de los personajes, y que describen los hechos con una frialdad aséptica. Sin embargo, hay

<sup>561</sup> Vid. Jorge Luis Borges: "Hombre de la esquina rosada" en *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1962, p. 103.

<sup>562</sup> La asepsia narrativa representa el esfuerzo de los autores por disimular o escamotear cada vez más su presencia en el texto, llegándose así al relato que se cuenta a sí mismo. Para profundizar sobre las características del *Nouveau Roman* y sus aportes a la narrativa contemporánea Vid. Milagros Ezquerro: *Théorie et fiction: le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, C.E.R.S. 1983; José María Fernández Cardo: *El "nouveau roman" y la significación: ("Le voyeur" de Robbe-Grillet)*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1983; Fernando Navarro Domínguez: *Nouveau Roman: estudios lingüísticos*, Málaga, Ágora, 1995 y Béatrice Bonhomme: *Le roman au XXe siècle à travers dix auteurs: de Proust au nouveau roman*, París, Ellipses, 1996, entre otros.

que señalar que a través de esta técnica sigue transmitiéndose el desgarramiento del hombre frente al mundo, no compartiendo por tanto la deshumanización propuesta por los objetivistas<sup>563</sup>.

Castillo recurre a este procedimiento en “Vivir es fácil, el pez está saltando” y en “La cuarta pared”, donde los personajes son tratados con distancia. Un narrador objetivo se limita a relatar lo percibido a través de los sentidos, presentando acciones y palabras: “Si desapareciera súbitamente esa pared podríamos ver a la mujer, y hasta escuchar la primera de las siete campanadas que de un momento a otro dará el reloj del péndulo, y poco a poco iría llegando hasta nosotros un tenue olor a lilas. No porque en la habitación no haya lilas, sino justamente porque las hay. Tampoco se comprende bien la presencia de la mujer” (CC, p. 241). Y más adelante “Ha ido hacia el dormitorio y ha vuelto. Dice algo, que no se escucha. Habla con una paradójal naturalidad, no como una mujer que está sola: es difícil explicar de qué

---

<sup>563</sup> Castillo comparte la opinión de Sartre acerca de la inaceptabilidad de un escritor no comprometido. En la entrevista publicada en *El Escarabajo de Oro* (1962), el escritor francés se explica sobre esta cuestión:

P. En suma ¿Ud. reprocha al “*nouveau roman*” un compromiso de pura ‘contemplatividad’, ‘distancialmente’ intelectualista y mistificador, que rechaza una descripción verdaderamente completa de lo que existe?  
 R. Sí. El “*nouveau roman*” olvida describir lo que existe y no se ve. Por otra parte, en la esfera de la mirada hay una infinidad de cosas que existen en cuanto que están implícitas en lo que se ve y que no son tenidas en cuenta. La mirada es una dimensión que comprende en el fondo todas las demás. Husserl ha dicho que el hombre está afuera, en el mundo, y que cada actitud en el interior del mundo, cada manera por la que está conectado a ese mundo, envuelve todas las demás. En otros términos, la mirada no es una determinada manera de tener las cosas a distancia: significa, naturalmente, verlas donde están, pero también aprehenderlas con una infinidad de caracteres que constituyen su peso, su densidad, su poder de amenaza, la energía que desprenden, las relaciones a través de las cuales las evitamos o las utilizamos: todo lo que pertenece al mundo “exterior” y nos caracteriza en cuanto que estamos dentro, no fuera, de este mundo exterior. Luego la selección, en el universo mismo de la mirada, de las cosas que son definidas únicamente como “vistas”, es la mutilación, no solamente del hombre, sino del mismo campo visual [“Sartre opina sobre Visconti, Fellini, Antonioni y Robbe-Grillet” en *El Escarabajo de Oro* (1962) 15, pp. 26- 28].

modo” (CC, p. 242) <sup>564</sup>. Esta diversidad pone de manifiesto las múltiples posibilidades de la narrativa analizada.

### VI.2.2. El discurso

El discurso narrativo encauza un cúmulo de información cuyo volumen depende, en primer lugar, de la posición adoptada por el narrador y, en segundo, de las estrategias que sistematizan la información mediante la voz adoptada por éste<sup>565</sup>.

En algunos relatos, Castillo se sirve de un narrador *heterodiegético* -omnisciente o testigo- que presenta los rasgos fundamentales de los protagonistas y los sucesos. Esta estrategia se puede reconocer en “Fermín”, “Also sprach el señor Núñez”, “Historia para un tal Gaido”, “Erika de los pájaros”, “El candelabro

---

<sup>564</sup> Algo similar sucede en *La celosía* de Robbe-Grillet. En esta novela, el narrador se limita de reflejar lo que sucede ante sus ojos y lo que perciben sus sentidos, ocultándose tras un relato frío e impersonal:

Sentada de cara al valle, en uno de los sillones de fabricación local, A... lee la novela que pidió prestada la víspera y de la que ya hablaron a mediodía. Sigue su lectura, sin apartar la vista, hasta que la luz del día es insuficiente. Entonces levanta el rostro, cierra el libro —que deja al alcance de su mano encima de la mesita baja- y se queda con la vista fija hacia delante, hacia la balaustrada y los plataneros de la otra vertiente, que pronto quedarán invisibles en la oscuridad. Parece escuchar el ruido, que sube de todas partes, de los millones de saltamontes que habitan la hondonada. Pero es un ruido continuo, sin variaciones [Alain Robbe-Grillet: *La celosía*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 11].

<sup>565</sup> Para analizar estos aspectos hemos manejado la clasificación propuesta por Genette en *Figuras III*. Éste establece la distinción entre relatos *heterodiegéticos* -en los que el narrador no participa de los hechos y se limita a relatar, ya sea desde una posición de información ilimitada o desde la percepción de un testigo- y los *homodiegéticos*, en los que el narrador se comporta como personaje y al mismo tiempo da cuenta de los hechos [Gerard Genette: *Figuras III. Discurso del relato*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 222ss].

de plata”, “Macabeo”, “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “El hacha pequeña de los indios”, “La cuarta pared”, “Matías, el pintor” y “Week-end”.

En otros textos, la presentación de los acontecimientos está a cargo de un narrador *homediegético*: el personaje ofrece información sobre sí mismo, los demás participantes y las acciones. Los datos se ven condicionados por su “campo visual”. Esto se aprecia en “La madre de Ernesto”, “Conejo”, “El marica”, “Hernán”, “Mis vecinos golpean”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “Las panteras y el templo”, “El asesino intachable”, “Triste le ville”, “La garrapata” y “Noche para el negro Griffiths”, entre otros. Como esta modalidad se vale de la visión del personaje para filtrar el material narrativo, revela un determinado universo a través de su conciencia. Esto permite apreciar una gama de actos de habla de los personajes, cuyos idiolectos se reproducen con fidelidad. Así, no sólo se descubre la interioridad del protagonista, sino que se logra una mayor credibilidad a los ojos del lector.

Mencionaremos algunos ejemplos donde se reconocen las diferentes maneras de reproducción del discurso narrativo, tanto desde la perspectiva del personaje como de la narrativa impersonal. El autor incluye en algunos relatos un discurso regido por *verba dicendi* o *sentiendi*, importantes para transmitir las actitudes del personaje. Así se observa en “Matías, el pintor”:

[Matías] dibujó (...) unas figuras sumamente hermosas. Al mostrárselas al padre Esteban, su maestro de dibujo, éste estuvo a punto de huir aterrorizado.

-¿Qué significan estos diablos? –dijo

- No son diablos- aseguró Matías-. Son ángeles.

-¡El Señor nos asista! –gritó el buen cura (CC, p. 290).

En el mismo relato se reproduce el diálogo entre Matías y el hermano Leonardo, evitando la presencia explícita del narrador:

-¿Qué es más noble, la imitación de las obras antiguas o las modernas?

-La imitación de las antiguas.

-¿Y qué pasa con el discípulo?

-Debe superar al maestro (CC, p. 291).

De esta manera, se potencia el papel del personaje dentro del relato, se enfatiza el mimetismo y se acelera la acción. De igual modo, en "Negro Ortega" se suprimen las indicaciones del narrador y se entrecruzan las intervenciones del presentador de la pelea con los pensamientos del boxeador:

Porque Peralta, amigos, se consagra definitivamente en esta noche inolvidable. Mientras el brazo del hombre de blanco baja por cuarta vez, por quinta vez, y la gritería crece de golpe hasta convertirse en una especie de timbal unánime. Jacinto creyó entender que acababa de ocurrir algo extraño e inesperado; al principio no comprendió. Después, las manos del árbitro, sus golpecitos secos limpiándole la resina de los guantes y el sonido de la voz del comentarista le explicaron que sí, que le veterano Jacinto Ortega ha vuelto a incorporarse y él mismo sale ahora a buscar al chico de Parque Patricios porque recuerda confusamente que aquél es el último round de la pelea, su pelea (CC, p. 191)<sup>566</sup>.

<sup>566</sup> También en "Torito" de Cortázar se presenta el soliloquio de un boxeador que recuerda su pasado glorioso y enfrenta su derrota final [Julio Cortázar: "Torito" en *Cuentos Completos/1...op. cit.* pp. 53-57].

Castillo recurre al *monólogo dramático*<sup>567</sup> con la misma intención de aligerar el discurso. En esta modalidad de diálogo, sólo es 'audible' la voz de uno de los interlocutores. Con respecto a este procedimiento, Bajtin ha comentado:

El segundo interlocutor dice estar presente invisiblemente sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que haya una sola persona, sentimos que se trata de una conversación y de una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí mismo, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena pronunciada<sup>568</sup>.

Este recurso refuerza la intriga provocando ambigüedad e incertidumbre porque desconocemos al narratario. Castillo se sirve del procedimiento en "La cuarta pared", "La garrapata", "La que espera", "La fornicación es un pájaro lúgubre" y en "Vivir es fácil, el pez está saltando", de donde extraemos este significativo párrafo:

---

<sup>567</sup> El escritor evidencia su relación con el teatro en la utilización de este recurso. La teatralidad se reconoce tanto en los cuentos como en las novelas. Así, en *Crónica de un iniciado* presenta el pacto que el protagonista negocia con el diablo a través de un texto compuesto por diálogos y acotaciones. Su estructura respeta los rasgos distintivos del género dramático tanto en la diferenciación tipográfica como en las acotaciones que presentan los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, acento, etc.):

*Corredor de la quinta de Verónica. Cuadros en las paredes. Se llega por una escalera algo imprevista, ya que no está donde se supone que debe estar una escalera. Al fondo, gran ventana; relámpagos. Lejano ruido de fiesta. Entran, del brazo, el astrólogo y Esteban.*

ÉL

Y ahora, ¿cómo sigue? ¿Tengo que mostrarte a Helena de Troya, a Paris, al dormidito en su frasco? ¿Rompen a cantar los insectos del parque? ¿Bajamos a buscar a las Madres, esas diosas fatídicas?

ESTEBAN

No seas imbécil.

ÉL

*(Suspirando)*. Tengo la desgracia de que todos ustedes me insultan [Abelardo Castillo: *Crónica... op. cit.* Cap. XVI, pp. 295-326].

<sup>568</sup> Mijail Bajtin: *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982, pp. 275-276.



-Sí, hola- ha dicho. Su voz es tranquila, quizá impersonal-. No, Napoleón habla: acabo de volver de Santa Elena y vengo a salvar el país... Sí, está bien. Perdón. Pero quién puede hablar si no hablo yo – ha bajado el volumen del tocadiscos-. Café. Y tomando un Dexamil para estar lúcido (...). No, acá no sonó... Que-acá-no-sonó... Sí, yo te escucho (CC, p. 220).

Más adelante, su efectividad se acrecienta en la discusión acalorada de los interlocutores: “Quién sabe ni siquiera me llamaste para que te expié... ¡Con equis!, por ahí me llamaste para no matarte (...) Y sí, soy... ¡Callate! Soy justamente eso. Y acertaste. No tengo sentimientos, ni alma (...). Lo digo en serio. Y no hables ni una sola palabra porque... Horroroso” (CC, p. 223).

En cuanto a las formas indirectas de reproducción del discurso o pensamiento de los personajes, se utiliza el estilo indirecto en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” cuando el protagonista recuerda el día de su separación de Laura: “Le dije que era lo mejor que podía pasarle, darse cuenta de que yo no era su tipo. Le dije si había notado que donde estaba la calesita habían puesto un busto de Lafinur” (CC, p. 227). Se usa asimismo este procedimiento en “El asesino intachable”, cuando el protagonista estudia diferentes alternativas para perpetrar su crimen, produciéndose una correlación entre las perspectivas del yo-narrador y el yo-personaje:

¿Por la mañana? Imposible. Nada en el mundo, ni el crimen, es capaz de sacarme de la cama antes del mediodía. ¿Por la tarde? Inverosímil. Hubiera tenido que faltar a la Biblioteca (justamente el día que se comete un asesinato en mi casa), o retirarme antes de hora (...) ¿Matarla de noche? Parecía más razonable (CC, p. 257).

Junto a este recurso, debemos señalar la verbalización de los contenidos de conciencia en el *monólogo interior*. Castillo ahonda en la interioridad del personaje en “Conejo”. La subjetividad del niño domina un texto construido en su integridad a través de esta técnica. El autor se vale de la figura del muñeco para establecer un diálogo ‘mental’ entre el niño y su propio espacio. De esta forma, se produce el desdoblamiento del personaje, que confiesa sus sentimientos respecto a la separación de sus padres a su misma conciencia<sup>569</sup>: “No va a venir. Son mentiras lo de la enfermedad y que va a tardar unos meses; eso me lo dijo tía, pero yo sé que no va a venir. A vos te lo puedo decir porque vos entendés las cosas” (CC, p. 39).

Algo semejante sucede en “Noche de Epifanía”, donde Carolina habla con Jesús sobre el regalo pedido por su hermano a los Reyes Magos<sup>570</sup>. El discurso permite el acceso a la interioridad de la niña, que manifiesta una temprana madurez:

---

<sup>569</sup> Eduardo Aznar Anglés afirma respecto a la identidad del sujeto que habla en la técnica del *monólogo interior*:

El extrañamiento que significa hablarse a sí mismo como a otro –puesto que hablar es siempre hablar a otro- no significa violencia en ningún grado para la identidad entendida como conjunto de rasgos caracteriológicos, ya que la subjetividad manifiesta en el yo monologador no está, necesariamente, poniendo en juego la personalidad [Eduardo Aznar Anglés: *El monólogo interior (un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura)*, Barcelona, EUB, 1996, P. 125].

<sup>570</sup> Aznar Anglés desarrolla en su trabajo “el origen del habla interior” desde la perspectiva psicológica. Para ello, sigue el estudio de Lev Vigotski respecto a las características del lenguaje interior como proceso cognitivo por medio del cual el sujeto toma conciencia de su propia interioridad. En este sentido, Vigotski considera las diferentes formas en las que se concreta este lenguaje como el ‘diálogo imaginario’:

El niño dialoga en sueños, dialoga en estado de vigilia con compañeros puramente imaginados, o con animales o muñecos a los que presta la voz e intenciones. Y a lo largo de nuestra vida continuamos imaginando diálogos en los que ensayamos nuestros comportamientos posibles anticipando nuestras manifestaciones y las réplicas de los interlocutores (...). El diálogo imaginario no siempre es una preparación para la acción, sino que a menudo sirve al revés, para postergarla o para compensarla y sustituirla [Lev Vigotski: “El lenguaje interior” en *Actualidad*, citado por Eduardo Aznar Anglés. *Ibid.* pp. 105-106].

Sí, Jesús querido de mi corazón, ya sé que estás esperando que te cuente lo de la carta, pero si no te explico los pormenores, como dice papá cuando discute con mamá, vos Mecha, explicame bien los pormenores y no me andés con evasivas, si no te explico sin evasivas los pormenores de mi casa y cómo es mi hermano Matías cuando se empaca, cómo te explico lo de la carta (CC, p. 449).

La polifonía en la construcción del *monólogo interior* se evidencia también en “Hombre fuerte”<sup>571</sup>. En este relato, se descubren los pensamientos de Anselmo Arana a través de un diálogo imaginario con “el nicoleño” durante un mitin político:

Y mientras yo esté acá arriba, infelices, no hay Partido que valga sino yo, el Carancho, don Anselmo ahora y sin apodo, oyendo esas sombras gritonas de ahí abajo y viéndote a vos solo (...). Les hablo de la Patria mirando tu odio, nicoleño, y te leo en los ojos un revólver que no te vas a animar a sacar mientras yo te mire (CC, p. 156).

El autor utiliza también el *monólogo interior* con la pretensión de ahondar en la conciencia del personaje en “Noche para el negro Griffiths”:

Antes, cuando todo se hacía cantando. Se moría cantando. Seis nomás: un clarinete, un banjo, una batería y un trombón. Y una

---

Aznar vincula los aportes de la psicología en lo referente al lenguaje interior con la técnica literaria del *monólogo interior*. Para ello, analiza las contribuciones cognitivas y “la presencia de estructuras comunicativas en el habla interiorizada, según aparecen éstas en los textos literarios” [*Ibid.* pp. 108-118].

<sup>571</sup> Eduardo Aznar estudia la polifonía en el monólogo interior tomando como punto de partida la propuesta de Oswald Ducrot de una “polifonía enunciativa”:

En el Diálogo Imaginado, donde el locutor conversa con un destinatario que no tiene intervención explícita en la conversación, un destinatario que es aparentemente mudo, el tú puede ir referido en algunas ocasiones a seres completamente ficticios y, en otras, a seres reales o cuasi reales. Tanto en un caso como en otro se trata de seres convocados, cuyo estatuto no es, obviamente, el de interlocutores “*in presentia*”, sino que debemos reconocer dicho estatus también a los seres fictivos. Es decir, se trata de participantes citados, citados en su condición de tú destinatario e interlocutor, no en condición de enunciadorees [*Ibid.* p. 127].

trompeta, la del director, naturalmente. Y al cementerio. A veces, un pianista. Nunca un saxo, para qué. En fila por la calle del cementerio, tocando detrás del ataúd y con el piano sobre un carro, porque allá a uno lo enterraban como había vivido, entre la música. ¿Fue jugador? ¿Rió mucho? ¿Disfrutó de buena cerveza y grandes mujeres antes de que la policía lo matara en la calle Saint James? ¡Que en paz descanse, compañero! (CC, p. 313).

Como hemos visto, Castillo se vale de diversas estrategias que permiten penetrar en la vida de los protagonistas, estableciendo un universo narrativo que busca la interconexión de nuestros pensamientos, percepciones e imágenes en toda su magnitud.

### **Máscaras, autobiografía y autoficción**

Para dar credibilidad a sus relatos, Castillo introduce elementos autobiográficos en la caracterización de sus personajes y se inmiscuye a través de diversas máscaras en la narración. El eco de situaciones extraliterarias subyace en una obra donde se reconocen sus fantasmas personales. Así, algunos pasajes de su propia vida tienen su correlato en la ficción.

Haciendo un seguimiento detallado de la trayectoria literaria y de sus vicisitudes personales encontramos coincidencias que permiten reconocer elementos autobiográficos en su obra<sup>572</sup>. Los textos de Castillo conforman un todo

---

<sup>572</sup> Resulta interesante el trabajo de Dámaso López García en relación a los datos biográficos en los textos literarios, quien examina diferentes propuestas teóricas acerca de la figura del autor en las obras de ficción:

complejo que incluye recuerdos íntimos a manera de recuento biográfico o confesión. Sin embargo, exhiben la voluntad ficcional y no el deseo de ser autobiografía.

Recordemos que el tema de la autobiografía fue abordado desde diferentes perspectivas. Entre los estudios más importantes destacamos el análisis de Bajtín, que alude a la correlación entre autor y personaje a través de la inclusión de una visión del mundo personal en la construcción del universo ficticio<sup>573</sup>. Sin embargo, Philippe Lejeune difiere de esta visión del género, estableciendo la noción de “pacto autobiográfico” como elemento diferenciador de la autobiografía en relación con otros géneros:

“¿Cómo distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica? Hay que admitir que si permanecemos en el plano del análisis interno del texto no hay *diferencia alguna*. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración la novela puede imitarlos y lo ha hecho con frecuencia”. Esto es cierto si nos limitamos al texto excluyendo la página del título; en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación

---

La autonomía del texto, la creencia en que los poemas sólo se explican mediante la crítica interna, mediante el análisis de sus partes integrantes y de la eficacia en la disposición de sus recursos es difícil de comprobar y exige operaciones intelectuales tan dudosas como las que ofrece el análisis de las intenciones del poeta. Y es difícil de llevar a la práctica (...). Recurrir a otros textos para elucidar el sentido de un término es una operación que tiene tanta legitimidad desde un punto de vista crítico como el de recurrir a cualquier información extrínseca al propio texto, sea personal, biográfica o psicológica [Dámaso López García: *Ensayo sobre el Autor*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1993, p. 145].

<sup>573</sup> Vid. Mijail Bajtín: *Estética de la creación... op. cit.* pp. 71-111.

en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada<sup>574</sup>.

Las reflexiones de Lejeune resultan fundamentales para entender la evolución del género. La identidad del *nombre* en relación con la ficción dio origen a un tipo especial de escritura autobiográfica, híbrido entre novela y autobiografía denominado autoficción<sup>575</sup>. Como señala Manuel Alberca: “La autoficción tiene algo de *antipacto* o *contrapacto*, una manera de emborronar la clara y explicativa teoría de Ph. Lejeune, de ponerla a prueba o de completarla, pero sobre todo de acotar un campo fronterizo entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos ‘verdaderos’ y los ‘ficticios’”<sup>576</sup>.

Castillo recurre a sus experiencias personales para construir sus relatos, los cuales pueden clasificarse como autoficciones según las características enunciadas. Debemos subrayar que en algunos textos, si bien utiliza la primera persona para introducirse directamente en el texto, este recurso no implica necesariamente el uso del nombre propio. Recordemos que su inclusión reviste una función marcadamente ficticia, según analizamos en los apartados dedicados a la voz narrativa y a la presencia del narratario. Como señala Alberca:

---

<sup>574</sup> Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 64-65.

<sup>575</sup> Alberca subraya la ambigüedad genérica del concepto, que plantea problemas para su definición y clasificación [Manuel Alberca: “En las fronteras de la autobiografía” en Manuela Ledesma Pedraz (Ed.): *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén, 1999, pp. 53-75]. Para profundizar en el mismo vid. Jacques Lecarme: «Autofiction: un mauvais genre?» en *Autofictions & Cie.* (1994), 6, pp. 227-249; Jacques Lecarme y Eliane Lecarme-Tabone: *L'autobiographie*, París, Armand Colin, 1997, pp. 267-292 y Vicent Colonna: *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Lille, ANRT, 1990.

<sup>576</sup> Manuel Alberca: “En las fronteras de la autobiografía”... *loc. cit.* p. 60.

Lo específico de la autoficción, creo, es que su estatuto ambiguo alcanza o afecta también a la identidad. Así, quien dice “yo” en una autoficción es y no es el mismo autor, pues en la medida en que se incorpora a sí mismo como un personaje de novela, se identifica y se distancia de manera simultánea y alterna. De ahí la importancia en estos relatos de todo lo que suponga cuestionamiento de la identidad, de los juegos del yo pasado y presente, o de la reflexión que se genera a partir del nombre propio, poniendo de relieve a través de este tipo de cuestionamientos cómo la identidad hacia los otros reside en el nombre propio y sin él poco o nada somos<sup>577</sup>.

Los aspectos mencionados se reconocen en los textos de Castillo. La historia de su niñez y de la época en que se separaron sus padres se reescribe en “Conejo”. Como comenta el propio autor: “Es uno de mis pocos cuentos casi estrictamente autobiográficos. Narra un hecho real. Mis padres se separaron

---

<sup>577</sup> *Ibid.* p. 67. Con respecto a la utilización del nombre propio en los textos de Castillo, recurso ya analizado, Enrique Foffani ha puntualizado:

En alguno de sus cuentos aparece como personaje un tal Castillo que puede entenderse como juego de ficcionalización bastante usado en la literatura argentina, un juego de espejos que permite crear la ilusión intrusiva de la vida real en la literatura. Al menos es posible leer esta estrategia de “el nombre propio de autor” en Borges y en Sábato, para mencionar sólo a dos de los escritores más conocidos en el contexto de las letras argentinas. Pero, a diferencia de ellos, en Castillo se trata de un ardid que no se apoya en el merecido reconocimiento que, como figuras públicas, dichos escritores tienen en el ámbito internacional ni tampoco en la manera de usufructuar éstos tal distinción, ya sea Borges cuando ve su nombre escrito en las enciclopedias (“Borges y yo”) o Sábato en tanto autor de *Sobre héroes y tumbas*, que es como aparece su nombre propio en su última novela *Abbadón el exterminador*. En Castillo surge casi como una necesidad de la obra misma, y su aparición no habría que buscarla sólo en el nombre propio sino en esa suerte de *alter ego* que es el narrador de sus dos novelas anteriores: Esteban Espósito. Nombre en el que está demasiado inscripto un aire de orfandad (expósito) con que Castillo elabora su propia imagen y luego la extiende a la figura de ese narrador no sin antes precaverse de que tal expansión narrativa nunca sea mecánica y que, una vez narrada, obedezca a otras leyes, que no son las de la mera constatación biográfica [Enrique Foffani: “Ensayo sobre *El evangelio...*” *loc. cit.* pp. 3-4].

cuando yo tenía ocho años y lo que traté de contar es el momento de esa separación”<sup>578</sup>.

La presencia de personajes infantiles con una situación familiar en crisis constituye una constante de los relatos. Más allá de los nombres, la historia se repite incansablemente. El ‘síndrome abandonico’, como definen los protagonistas a esta situación, se revela en “Capítulo para Laucha”, “Los ritos”, “Matías, el pintor” y “La fornicación es un pájaro lúgubre”.

Los recuerdos deformados por el tiempo conforman la red discursiva de los relatos. En algunos de ellos, la narración en tercera persona deja paso a diálogos, monólogos o a la irrupción de la primera persona. Así, el discurso de carácter biográfico se convierte en narración polifónica de la conciencia de los protagonistas. El elemento autobiográfico se reconoce en “La cuarta pared” según las vivencias infantiles del autor. Como se señala en la entrevista que aparece como apéndice del presente trabajo:

---

<sup>578</sup> María Claudia González: “Conversaciones... [Vid. Apéndice]. En este relato se produce la modificación de la perspectiva subjetiva. Como comenta el autor:

Nunca existió un conejo y yo no soy del todo ese niño. Incluso cuando me puse a escribirlo inventé una nena primero, para justificar el monólogo. Una nena hablando con un objeto, que necesariamente iba a tener que ser una muñeca, lo cual era espantoso (...). Los juguetes de los chicos son contradictorios con el diálogo, no vas a hablar con un patín o con un tren a cuerdas; pero yo recordé que cuando era chico tenía una especie de perro o de oso al que le cortaba el pelo con una tijera y, estaba absolutamente convencido de que le crecía. Transformé a ese oso en un conejo y eso me sirvió luego para los dientes del conejo que recuerdan los propios dientes del chico y las orejas del conejo; así lo separaba de mí, porque no yo tengo ese tipo de dientes ni ese tipo de orejas. Y el personaje empezó a tener verdadera vida. Vale decir que volví casi al mundo real después de haber pasado por el mundo de lo femenino, que para mí era el mundo de la invención. Después pegué toda la vuelta y ya caí en mi realidad, pero lo suficientemente alejado de mi “yo” personal para poder contarlo con objetividad [Ibid.].



C.G. Otro hecho que me viene a la memoria sucede en “La cuarta pared”, cuando la esposa habla de Andrés Córdoba y recuerda una anécdota que le había contado la hermana del personaje y dice que cuando él era niño buscaba algún regalo muy costoso, muy apreciado y no paraba hasta conseguirlo. Finalmente, cuando lo tenía en sus manos, lo rompía.

A.C. Sí, terminaba rompiéndolo. Eso lo pongo también en *Crónica de un iniciado* el día que rompe un juguete y el día que mata a la paloma; no la mata sino que debió matar a la paloma preferida, que quería tanto. Es real ese hecho, pero no llegué al destroz<sup>579</sup>.

En otros textos, se evocan periodos vividos de la historia argentina como el gobierno peronista y la dictadura militar, comentados en los primeros capítulos. De esta forma, el escritor revisa la realidad reflexionando sobre el sentido de estos hechos en la construcción de su país y en la evolución de su propia vida<sup>580</sup>.

---

<sup>579</sup> Con respecto a esta anécdota, Castillo señala la influencia del entorno en la conformación de la historia personal [Vid. Apéndice].

<sup>580</sup> Foffani subraya este rasgo de la literatura de Castillo en su análisis de *El evangelio según Van Hutten*, reflexión que puede extenderse a los relatos que nos ocupan:

El ligamen autobiográfico que suele establecer con sus personajes podría dar una pista bastante clara de la situación existencial(ista) de su concepción de la literatura, si no fuera porque estamos ante un escritor lo suficientemente astuto como para no caer así como así en la trampa de las meras transposiciones mecanicistas (...). Este incorporarse a sus relatos es otro de los signos más elocuentes de su narrativa. Elocuente porque forma parte de su concepción literaria y no es un mero artificio narcisista. Cuando en la literatura argentina de las últimas décadas los narradores más relevantes tienden a desalojar la figura del autor en sus obras -como ocurre, por ejemplo, en Juan José Saer, Ricardo Piglia, Manuel Puig, Andrés Rivera o Luis Guzmán-, Castillo ha apostado a una autoingerencia [*sic*] que deviene sustancial a su concepción de la literatura. Precisamente en ese ligamen entre autor y narrador parece residir su núcleo más significativo. Lo que asume Castillo es el riesgo de situarse a mitad de camino entre lo biográfico y lo ficcional y, por ende, hacer de lo primero la garantía de lo segundo. Por supuesto que Castillo supera esa prueba por dos razones de índole estrictamente literaria: porque es el modo de introducir el campo de experiencia propia como material de su narrativa (dejando eso sí sus huellas para que el lector pueda reconstruir su trayecto) y, además, porque el hábil manejo de los procedimientos narrativos construye una ficción suficientemente autónoma [Enrique Foffani: “Ensayo sobre *El evangelio...*” *loc. cit.* pp. 3-4].

El tono personal se comprueba en los guiños narrativos que aluden a “pasiones” del propio autor<sup>581</sup> como el ajedrez, el boxeo, el alcoholismo o la vida itinerante entre San Pedro y Buenos Aires.

### VI.2.3. Presencia del narratario

Según anunciamos, el escritor participa de los hechos ficcionales en “El asesino intachable” como narratario de un homicida que repasa la historia de su crimen: “Vea, Castillo, yo no soy peor ni mejor que el resto de los seres humanos” (CC, p. 253). A lo largo del relato se repetirá esta táctica, con la que descubrimos los rasgos del asesino: “Soy autodidacto, Castillo: tengo mis lagunas, pero también tengo mis lecturas” (CC, p. 258). El empleo de esta técnica permite relacionar la escritura del autor con el sistema narrativo borgesiano, similar a lo que podemos apreciar, por ejemplo, en “La forma de la espada”<sup>582</sup>.

Este aspecto se reconoce, también, en las primeras líneas de “La que espera”: “La vida, mi querido Castillo, la vida es algo más que cadenas de ácido desoxirribonucleico, enzimas y combinaciones de moléculas. La vida es un misterio, decía en voz baja el doctor Cardona” (CC, p. 457). El doctor refiere la historia a un interlocutor cuya presencia se subraya a lo largo del relato:

---

<sup>581</sup> Alberca subraya este aspecto cuando señala que “la autoficción está capacitada para llevar a la práctica una manera de contar la propia vida que integre lo realmente sucedido con lo onírico, fantasmático, futurible o imposible (pero constitutivo del ser propio e íntimo o de sus proyecciones) y por tanto idónea también para superar la tajante antinomia tradicional entre ficción y realidad” [Manuel Alberca: “En las fronteras de la autobiografía”... *loc. cit.* p. 73].

<sup>582</sup> Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, pp. 55-59.

Durante tres años, piense bien en esto, durante más de mil días y mil noches, ella protegió su razón de espera (...). Y si nadie se hubiera enterado de lo que pasó, aún hoy lo seguiría haciendo. Ella todavía vive, naturalmente. ¿Dónde está? Por favor, Castillo, ¿dónde quiere que esté? (CC, p. 461).

En otros textos, la figura del narratario incluye algunas variantes. En “La garrapata” y “El tiempo y el río” el narrador relata la historia en la que participó- como protagonista o testigo- a un interlocutor. “La garrapata” se inicia con una alusión directa al interlocutor en una conversación ya iniciada: “Se imaginará: yo estaba acostumbrado a sus decisiones rápidas (...) No se ría: ella era, es aún, temible” (CC, p. 278). El narrador innominado, amigo de los protagonistas, dará cuenta de los hechos. El cuanto al narratario, aunque no interviene directamente en el relato es reflejado en sus palabras y actitudes. Resulta interesante subrayar esta presencia del receptor. Se señalan sus intervenciones, provocando diferentes respuestas en el narrador: “Pero, ¿de veras se acuerda de él? Entonces no me negará que fue uno de esos pocos seres raros” (CC, p. 278). Este narratario cumple una función fundamental para la estructuración del relato, pues acompaña con su presencia incluso los desplazamientos espaciales del narrador: “Usted vuelve a sonreír, por supuesto; pero no debiera sonreír. Acaso, no todo es tan simple, tan así como usted lo piensa. La vida, por ejemplo. Pero venga, salgamos de aquí. Me gusta hablar mientras camino, una cuestión de ritmo” (CC, p. 280).

De esta manera se logra la ilusión de realidad de los hechos narrados. En este sentido, se evidencia en Castillo el manejo de técnicas teatrales que presentan un mínimo de distancia representativa enriqueciendo la información ofrecida al

lector a quien se hace partícipe de la historia<sup>583</sup>. El narratario desempeña el papel de mediador. Su presencia guía la transmisión de la información, finalizando el cuento cuando concluye la conversación ficticia: “No, no debe mirarme así. No estoy loco, amigo mío: jamás me he sentido tan enteramente cuerdo como esta noche. ¿Se va?; lo esperan en su casa, seguramente. Buenas noches” (CC, p. 283). A través de este recurso, los hechos narrados son ofrecidos al lector como experiencia vivida y no como situación ficticia. Así, la estrategia de la oralidad contribuye al desarrollo de esta interacción comunicativa. Pues, se subrayan elementos de una historia digna de ser oída: el narrador recurre a una retórica amena incorporando comentarios sobre los hechos y describiendo las reacciones de su interlocutor. Se crea así la impresión de que la recepción del relato debe ser audición, más que lectura<sup>584</sup>.

De igual modo, el anciano narrador de “El tiempo y el río” fue testigo de los sucesos que refiere a su oyente. La presencia del narratario desde las primeras líneas sirve para dar cuenta de la pérdida de los mitos antiguos: “Estas cosas ya no pasan, señor, ni acá abajo en Las Canaletas ni en ninguna otra parte. Yo le juro que hasta el río cambió de color, como si lo hubiera ido ensuciando el tiempo” (CC, p. 417).

Como en el anterior, la historia concluye aludiendo al interlocutor.

---

<sup>583</sup> Para profundizar sobre los modos de representación del material narrativo y el género teatral *vid.* José Luis García Barrientos: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, pp. 194- 202.

<sup>584</sup> Castillo se une a numerosos escritores latinoamericanos en cuya literatura se escribe como “hablan las gentes” en afirmación de Juan Rulfo. La tradición oral se evidencia en los relatos del escritor mexicano y les otorga el estatuto de obra literaria escrita. La efectividad de este recurso fue estudiada como paradigma. Este aspecto se evidencia en “Luvina” uno de los relatos más conocidos de *El llano en llamas* [Juan Rulfo: *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 1191 p. 125]. Recordemos que en este texto, se describe el fracaso de un maestro, inmerso en una la realidad enajenada, quien narra su historia a un interlocutor probablemente inexistente. “Luvina” es considerado uno de los cuentos mejor logrados desde el punto de vista de la incorporación de recursos orales a la escritura. Como señala Roland Forgues: el uso de estas técnicas “hacen del arte de narrar rulfiano un acto de palabra” [Roland Forgues: *Rulfo la palabra redentora*, Barcelona, Puvill, 1999, p. 84].

El autor apela a esta estrategia de un modo menos explícito en “Noche para el negro Griffiths”, “Muchacha de otra parte” y “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”. En este último relato, el narrador anticipa las reacciones del narratario con algunas frases: “¿Qué esperaba?” o “Lógico que lo pensó” involucrándolo en la historia narrada. La inclusión del narratario se hace de forma implícita, pues el personaje hace partícipes de sus interrogantes a unos receptores plurales:

No me pregunto ni me interesa qué significa este sueño. Lo que realmente me preocupa es qué pensaba hacer yo cuando le dije que esperase: 1) iba a buscar como loco su vestido; 2) iba a volverme tranquilamente a mi casa; 3) iba a tratar de descifrar qué era lo que aún yo llevaba en la mano.

Y eso es todo. Demasiado, a juzgar por el espacio que ocupa; máxime si les recuerdo que veníamos hablando del balcón terraza (CC, p. 231).

En “Muchacha de otra parte” se alude oblicuamente a los interlocutores a lo largo del relato. La presencia del narratario-plural se manifiesta en el desenlace: “Y eso es todo. Esto fue hace quince años, desde hace diez estoy buscando el pueblo. Sé que existe, porque ella soñaba con él y sabía cómo se llega. Tengo también otras razones que ustedes no compartirán. En una cortada de tierra, en Pompeya, vi unos plátanos. El árbol del jardín de la casita era una mora” (CC, p. 402).

En definitiva, con la participación del narratario se refuerza la trama, se aclaran opiniones y se retratan las actitudes de los personajes. Así, la dramatización de la acción resalta el efecto de verosimilitud de los hechos narrados. La variedad de técnicas utilizadas buscando un efecto de oralidad descubren el deseo

de los textos de convertirse en voz de los protagonistas. La construcción de los relatos a través de estos recursos enriquece sus niveles interpretativos.

#### VI.2.4. Referencias metaficcionales

Castillo busca nuevos caminos para la narración. Es interesante destacar los numerosos pasajes de su obra cuyo fundamento es la reflexión sobre la escritura. La literatura se piensa a sí misma y descubre sus andamios. En este sentido, su narrativa se revela como metaficcional, elemento propio de su generación. Como señala Francisca Nogueroles:

El magisterio indiscutible de Borges llevó a diferentes escritores a investigar los principios últimos del ser –y con ello, de la escritura- en sus textos; por otra parte, el lector hispanoamericano de los años sesenta, como sus contemporáneos europeos, rechaza ya aquella famosa definición –aplicada por Stendhal a la novela- del texto artístico como un violín cuya caja de resonancias debe ser el alma del receptor. En este momento se prefiere la obra concebida como un elaborado rompecabezas en el que el autor pone a prueba las capacidades del lector<sup>585</sup>.

Los textos presentan elementos de ‘realidad’ para sostener el delicado equilibrio entre mimesis e invención, poniendo de relieve el carácter ficcional del relato. Como señala David Lodge:

---

<sup>585</sup> Francisca Nogueroles Jiménez: “Ficciones metafísicas en el relato hispanoamericano contemporáneo” en *La palabra* (1997) 6.7, p. 150.

La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición (...). No es un invento moderno; pero es algo que muchos escritores contemporáneos encuentran particularmente atractivo, abrumados como están por la conciencia de sus antecedentes literarios, oprimidos por el miedo a que digan lo que digan habrá sido dicho antes y condenados por el clima de la cultura moderna a una aguda conciencia de quiénes son y qué hacen<sup>586</sup>.

Por su parte, Lubomir Doležel considera la metaficción como “narrativa auto-reveladora”<sup>587</sup>. En ella, las técnicas creadoras de la ficción se descubren como convenciones literarias<sup>588</sup>. Según Doležel, “la narrativa auto-reveladora ha adquirido

<sup>586</sup> David Lodge: *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1999, p. 304. Para más información sobre este tema *vid.* los textos clásicos de John Barth: “Literatura del agotamiento” en Jaime Alazraki (Ed.): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 174-178; Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984 y John Stark: *The Literature of Exhaustion*, Durham, Duke University Press, 1974, entre otros.

<sup>587</sup> Doležel establece los rasgos específicos del discurso literario mediante la “teoría de la autentificación” en su análisis de los mundos ficcionales. Así, considera la posibilidad de que los textos literarios contengan mundos imposibles que contradigan abiertamente determinadas leyes lógicas o naturales. Dentro de éstos, establece la existencia de “textos auto-anulantes”, caracterizados por la transgresión de las condiciones de autentificación. El estudio distingue dos formas de “narrativa auto-anulante”: el recurso a la metaficción y la narrativa *skaz*. En esta última, el acto autentificador es traicionado por ser tratado con ironía. La técnica ha gozado de popularidad en la literatura rusa, especialmente a partir de Gógol [Lubomir Doležel: “Mimesis y mundos posibles” en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco, pp.83- 93].

<sup>588</sup> Esto se evidencia en el *skaz* que acentúa el papel del narrador en cuanto intermediario entre autor y público, y con él, la distorsión u orientación de los hechos narrados. De esta forma, se traslada el interés desde la trama de la ficción al discurso del narrador. En un intento de potenciar la ilusión realista de éste no sólo se apropia de las estructuras sintácticas, la entonación y los fenómenos semánticos característicos de la lengua hablada, sino que adopta incluso las jergas populares y el colorido de las narraciones orales (afectividad, ironía, etc.) [Víctor Erlich: *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, pp. 106-341]. El análisis teórico de este procedimiento ha sido relevante, comenta Antonio García Berrio:

El concepto, muy compendioso, de *Skaz* acuñó y sintetizó toda una serie de técnicas novelescas, básicamente la perspectiva (punto de vista) y la técnica de reducción (voz del narrador) de un orden oral de narración a un orden escritural, que en nuestros días continúa constituyendo la base fundamental de la investigación crítica sobre la peculiaridad estructural de las distintas modalidades narrativas [Antonio García Berrio: *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 249].



gran popularidad en la literatura moderna (el 'nouveau roman', John Barth, John Fowles) y ha resultado muy atractiva para los críticos (...). Generar efectos estéticos mediante la revelación de los fundamentos ocultos de la literatura es una manifestación radical de su poder"<sup>589</sup>. No obstante, la duda acerca de las posibilidades del propio lenguaje para comunicar refleja una escritura que se vuelve una y otra vez sobre sí misma, buscando completar un sentido que nunca llega<sup>590</sup>.

La escritura de Castillo desvela sus propios mecanismos de construcción en "Muchacha de otra parte" a través de la participación del narrador-protagonista: "Estaba considerando seriamente si esa chica me gustaba o no, lo que sólo podía significar que no me gustaba, cosa que (hoy lo sé) era realmente la peor manera de empezar una historia de amor" (CC, p. 395). El discurso replantea el ejercicio de la escritura y analiza el carácter ficcional del texto: "Sé que lo que voy a escribir ahora suena pueril, novelesco, demasiado fácil de ser escrito; pero nunca supe su verdadero nombre" (CC, p. 398). Algo similar se reconoce en "La cuestión de la dama en el Max Lange", en la preocupación del narrador acerca de la relación de la escritura con los hechos narrados: "La escritura es rara. Escritas, las cosas parecen siempre más cortas o más largas. Este pequeño monólogo, según mis cálculos previos, debió durar dos minutos y medio" (CC, p. 410).

---

<sup>589</sup>Lubomír Doležel: "Mimesis y mundos posibles"... *op. cit.* p. 92.

<sup>590</sup> A este aspecto alude Lodge cuando afirma que "el discurso metafictivo no es tanto una escapatoria o coartada mediante la cual el escritor puede rehuir de vez en cuando las obligaciones que impone el realismo tradicional; es más bien una preocupación central y una fuente de inspiración" [David Lodge: *El arte...* *op. cit.* p. 306].



En “Thar”, el narrador se distancia de su relato presentándose como un escritor que refiere una historia contada a su vez por un mercero árabe<sup>591</sup>. Algo similar se reconoce en “Volvedor”, donde el personaje-escritor se desdobra y adquiere la identidad del protagonista de la historia que narra. El narrador revela su conocimiento limitado de los hechos desmontando, al tiempo, los mecanismos narrativos. Éste asume otra identidad a partir de su llegada a Baradero, mientras busca información para la redacción de una nota sobre contrabandistas. El discurso se vuelve sobre sí mismo para dar cuenta de la situación como ficticia. La intriga progresa a través de estas intervenciones: “Creo que voy a terminar pronto; la Rosario está inquieta y en estos casos lo mejor es irse antes de las averiguaciones y el sumario. Al empezar ya expliqué lo que le pasó en la cabeza al chino Aldazábal; ahora quiero contar por qué” (CC, p.103).

Asimismo, hemos observado la exhibición de los procedimientos narrativos en los comentarios del narrador de “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”: “Mis amigos, escribí: es una exageración, claro. O un automatismo. De algún modo

---

<sup>591</sup> Gabriella Menczel propone el análisis del subtexto de este cuento según la teoría de Michael Riffaterre sobre la verdad ficcional. Menczel describe los mecanismos narratológicos destacando “la red subtextual de la sangre”. En este sentido, determina tres niveles ficcionales, entre los que destaca la reflexión del narrador acerca de la escritura:

Los tres niveles narrativos a veces se mezclan dentro de un párrafo, la historia de Umar se interrumpe constantemente por la conversación (las preguntas y los comentarios del narrador-escritor), y al escribir el relato el narrador interviene con frecuencia en el avance de los acontecimientos haciendo reflexiones sobre las afirmaciones (...). Subtexto, contexto y metatexto se enlazan metafóricamente, puesto que SANGRE, EL VACÍO Y ESCRITURA se asocian a lo largo de la evolución del texto: el tropo realizado en este caso, la sangre (mediante su materialización, o sea la venganza, la violencia, y la muerte) y la instancia metatextual, la escritura (a través de recordar y crear) dan el mismo resultado, conducen a la nada, al vacío [Gabriella Menczel: “El subtexto en “La novela de las dos doncellas” de Cervantes y en el cuento “Thar” de Abelardo Castillo” en László Scholz y László Vasas (Redactores): *Cervantes y la narrativa moderna. Coloquio internacional Debrecen 2000*, Debrecen, Ed. Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, pp. 184-192].

sin embargo hay que codificar las cosas y lo fundamental es que el que escribe se dé a entender. O no es lo fundamental, pero me da lo mismo” (CC, p. 225). Esta acotación descubre el anhelo de destruir categorías y el escepticismo del protagonista. Su mundo se presenta inacabado; por ello, no impone al relato una nueva verdad, sino que anula toda certeza. De este modo, el autor socava los cimientos del texto y provoca la incertidumbre del lector.

A través de la técnica que hace visible el relato, el personaje-narrador se sitúa como escritor de la historia: “Y hasta soñé con ella [Laura]. Un sueño entre alegórico y obsceno donde había anchas escalinatas de basalto en una llanura mítica, un circo, una especie de circo romano bajo la luz fría y azul de un astro que no podía ser la Luna. O el sueño fue muy posterior, qué se yo. Y no me parece que tenga mucha importancia” (CC, p. 227). Más adelante recuerda: “Si será puta, pensé. Y ahora que reflexiono, el sueño fue después de este encuentro. Lo que no quiere decir que tenga mucha relación, sino que me acordé. Y voy a contarlo” (CC, p. 229).

El narrador descubre en todo momento las técnicas de construcción del relato, desviando el discurso una y otra vez hacia aquello que le interesa. El texto se constituye en documento en torno a la escritura y el lenguaje, como se aprecia tras la narración del sueño del narrador:

Y eso es todo. Demasiado, a juzgar por el espacio que ocupa; máxime si les recuerdo que veníamos hablando del balcón terraza. Pero no: no veníamos hablando de eso sino de otro encuentro, y ahora me explico por qué conté el sueño. Mientras escribía sobre el abogado de Laura me pensaba en el balcón terraza. Fue la palabra terraza lo que me trajo al subconsciente las escalinatas, la asocié con plataformas. Lo conté a partir de esa imagen. Fue la palabra terraza, y no la palabra

puta. No hay que asombrarse: he desarticulado y reducido a polvo mecanismos literarios, ajenos, mucho más complejos (CC, p. 231).

La escritura quedará cifrada en un relato que se constituye en símbolo de la creación, trabajo experimental que reflexiona sobre la palabra como vehículo de comunicación.

Un motivo semejante se descubre en "Triste le ville", donde se introduce la reflexión del narrador sobre el acto creador. La búsqueda de la palabra adecuada – una empresa infructuosa- causa vacilación: "Lo que ahora va a escribir mi mano es algo más que una frase, miserablemente lo sé: en toda la eternidad no pasan las cosas que pasan en dos frágiles minutos humanos. Dos minutos. El pudor, acaso la indiferencia que en este pueblo lo envilece todo, hasta las palabras, me impide exaltar esas dos entre signos de admiración, como en los viejos libros" (CC, p. 272). La desconfianza en el lenguaje como medio de aprehensión de lo real se percibe en la escritura del personaje y, al mismo tiempo, refleja los pensamientos de Castillo sobre la creación literaria.

El cuestionamiento de la realidad se refleja en el proceso de escritura, introduciendo una subjetividad vacilante. La conciencia que posee el narrador de su rol aparece también en "Las panteras y el templo". En este cuento, Castillo convierte el acto de escritura en materia narrativa. Se evidencia el intento de materializar los hechos vividos a través del lenguaje, y la escritura se presenta como lucha infinita con las palabras:

Todo fue diabólicamente extraño. Ocurrió mientras corregía aquella vieja historia del hombre que una noche se acerca sigilosamente a la cama de su mujer dormida, con un hacha en alto (...). Inútilmente

traté de describirla. Como si alguien me hubiese robado las palabras, era incapaz de narrar la sigilosa inmovilidad de la luna en la ventana (CC, p. 286)<sup>592</sup>.

El problema de la creación se halla relacionado con el de la identidad. Es el propio narrador quien anula las posibles interpretaciones para que finalmente prevalezca la ambigüedad:

Sólo quería (es ridículo que lo escriba) experimentar yo mismo las sensaciones (el odio, el terror, la angustia) de un hombre puesto a asesinar a su mujer. Un hombre puesto. La palabra es horriblemente precisa, sólo que ¿puesto por quién? Como mandado por una voluntad ajena y demencial me transformé en el fantasma de una invención mía (...). Todavía soy yo, todavía me aferro a estas palabras que no pueden explicar nada (CC, p. 286).

De este modo, se comprende que la escritura trata de restablecer un sentido mientras la ficción lo contradice. Esto se descubre, por ejemplo, en el uso de construcciones parentéticas, que marcan contraste o vacilación en relación a las aseveraciones del narrador. El personaje aspira a un conocimiento de los hechos, pero fracasa en su intento.

El carácter ambiguo de la narración se reconoce asimismo en "Historia para un tal Gaido", en cuya estructura se superponen realidad y ficción. El narrador extiende el plano de la historia a su propia realidad, pues el personaje que debe vengar la muerte de su hermano sale del ámbito ficticio y lo amenaza. Esta

---

<sup>592</sup> Como ya señalamos, en esta historia el acto ritual produce la intromisión del pasado y domina el ánimo del protagonista, aspecto permite relacionar el relato con "El ídolo de las Cícladas" de Cortázar [Vid. Julio Cortázar: "El ídolo de las Cícladas"... *op. cit.* pp. 329- 335].

estructura se asemeja a la utilizada por Cortázar en “Continuidad de los parques” donde se funde la realidad del lector con la del personaje novelesco<sup>593</sup>:

Mientras yo acabo la historia de Martín Gaido, oigo el rechinar apenas perceptible de la cancel, sus pasos por el corredor, las últimas matracas desganadas y los pitos lejanos del curso de Boedo y siento una ráfaga de aire en la nuca porque alguien está abriendo la puerta a mi espalda, alguien que me nombra, que ya pronuncia mi nombre aborrecido y, con rencorosa lentitud, saca la mano del bolsillo y me insulta en voz baja (CC, p. 79).

La presencia de la literatura en la literatura expresa en el plano estructural la desconfianza del autor en la propia escritura. Ésta no podrá afirmar ninguna verdad, y en su lugar se instalará la incertidumbre. La imposibilidad de recuperar un sentido -que quizá nunca haya tenido- provoca que se consigne el caos como explicación del mundo.

---

<sup>593</sup> Julio Cortázar: *Cuentos Completos/1... op. cit.* pp. 329- 335. Como señala José María Pozuelo Yvancos: “El lector borra, construyendo una continuidad, la posible esfera de su definición como sujeto “fuera del libro”, en la medida en que la escritura-lectura son un ejemplo donde se conjuran a un mismo tiempo, y en dialéctica reciprocidad la vida y la muerte. Toda existencia es lenguaje y la escritura es el límite de la vida que cabe esperar a todo lector” [José María Pozuelo Yvancos: *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 232-233]. Precisamente a este relato de Cortázar alude Jordi Llovet cuando establece puntos clave para la recepción de textos que desmontan el realismo tradicional a través de juegos metaficcionales:

Como si toda lectura de ficción consistiera en una sutura provisional (que dura tanto como la lectura, pero mucho más) de los tres registros en que se funda la constitución del sujeto: lo real, lo simbólico, lo imaginario (...). La consigna parece única para todos (los escritores modernos): des-normalizar el lenguaje, des-centrarlo, practicar la *esquizosemia*, para conseguir que luego el lector, por el gesto de un mismo análisis (destrucción-construcción) que operó el autor en la escritura, encuentre también su *corps morcélé*, su cuerpo segmentado [Jordi Llovet: *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona, Anagrama, 1978, pp. 142-152].

### VI.2.5. Humor negro e ironía

Abelardo Castillo recurre frecuentemente a enunciados humorísticos e irónicos buscando el distanciamiento del lector ante los hechos terribles que narra. Su visión mordaz de la realidad cuestiona el sentido de la existencia. Por esta razón, el análisis de estas modalidades discursivas resulta fundamental para una interpretación eficaz de los relatos.

La capacidad natural de reír ante hechos o situaciones considerados incongruentes define al hombre como *homo ridens*<sup>594</sup>. A este aspecto alude Arthur Schopenhauer en su teoría de la risa:

La causa de lo risible está siempre en la ‘subsunción’ o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción del que ríe, tanto más violenta será la risa. Por consiguiente, para producir la risa se necesita siempre un concepto y una cosa particular, un objeto o acto que puede ser incluido en él y representado por él, pero que bajo otro aspecto más importante no entra en él y difiere de modo sorprendente de todo lo que ordinariamente se incluye en tal concepto<sup>595</sup>.

---

<sup>594</sup> Luis Alonso Schökel: *El estilo literario*, Bilbao, Mensajero, 1994, p. 333.

<sup>595</sup> Arthur Schopenhauer: “Teoría de la risa” en *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Aguilar, 1928, vol. I, p. 168. La incongruencia es un elemento de suma importancia en la concreción del hecho humorístico. Las diversas aproximaciones teóricas al tema coinciden en subrayar este aspecto [Vid. Henri Bergson: *La risa. Ensayo de significación de lo cómico*, Madrid,

El humor es una cualidad humana que permite descubrir o mostrar lo ridículo o lo cómico en las personas y en las cosas<sup>596</sup>. La risa surge como reacción a un sentimiento transitorio de superioridad ante el contratiempo ajeno<sup>597</sup>. Así, el hecho humorístico se manifiesta como un modo de distanciamiento intencionado de la realidad. Para lograr el efecto deseado se necesita de la participación activa del receptor, quien debe entender y asociar el mensaje a un determinado contexto sociocultural.

El tema del humor ha suscitado diferentes estudios en el ámbito de la filosofía, la teoría literaria, la lingüística, la sociología o la psicología, que

---

Espasa-Calpe, 1973 y Sigmund Freud: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, Biblioteca de autor, 2000, entre otros].

<sup>596</sup> Pere Ballart comenta la distinción que Hans Robert Jaus establece entre lo ridículo y lo cómico. Éstos ámbitos “definirían la esfera de lo risible según el contexto en que tienen lugar: lo ridículo se daría así en nuestra vida cotidiana, mientras que lo cómico tendría como marco y escenario la obra artística, de manera que la ‘propiedad estético-efectiva de lo cómico sería, pues, algo así como un filtro, capaz de convertir la simple negatividad y la insuficiencia ética de la risa en algo positivo” [Pere Ballart: *Eironeia*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 260].

<sup>597</sup> A este rasgo alude Charles Baudelaire:

La risa es satánica y por tanto profundamente humana. Es en el hombre la consecuencia de la idea de su propia superioridad; y en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, signo a la vez de una grandeza infinita y de una infinita miseria, miseria infinita con relación al Ser absoluto de quien posee el concepto, grandeza infinita en relación a los animales. La risa se origina en el perpetuo choque de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa, reside en el que ríe y de ningún modo en el objeto de risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido, por costumbre, la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su *yo* [Charles Baudelaire: “De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas” en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 601].

También Henri Bergson destaca este aspecto de la risa subrayando su carácter social: “Parece ser que lo cómico surgirá cuando unos hombres reunidos en grupo dirijan todos su atención sobre uno de ellos, mientras enmudece su sensibilidad y actúa solamente su inteligencia” [Vid. Henri Bergson: *La risa... op. cit.* p. 18].

intentan definir su funcionamiento y clasificar sus diversas modalidades. Así, Sigmund Freud establece categorías según el resultado humorístico provocado por diferentes situaciones emotivas:

Puede, en primer lugar, aparecer fundido con el chiste o con cualquiera otra especie de lo cómico, hallándose, en estos casos, encargado de alejar una posibilidad de desarrollo afectivo contenida en la situación y que constituiría un obstáculo para el efecto de placer. En segundo lugar, puede también suprimir este desarrollo afectivo, por completo o sólo parcialmente, caso este último el más frecuente por su sencillez y del que surgen las diversas formas del humor “discontinuo”, o sea, de aquel humor que sonríe entre lágrimas y que, sustrayendo al efecto una parte de su energía, le da, en cambio, el acompañamiento humorístico<sup>598</sup>.

El humor puede adoptar diversas formas en las manifestaciones artísticas. En la literatura se clasifica según la intención dominante y los recursos utilizados para su concreción. Sus modalidades no son excluyentes entre sí y las interferencias entre los distintos recursos que éstas utilizan pueden provocar desde la simple sonrisa hasta una carcajada en el lector. No establecemos aquí la distinción entre humor y comicidad por no resultar pertinente para nuestro estudio, aunque esta cuestión ha recibido atención de la crítica. Como apunta Pierre Schoentjes, “resulta difícil conciliar las diferentes posiciones, pues los puntos de mira son diversos y las conclusiones de los especialistas, incompatibles.

---

<sup>598</sup> Sigmund Freud: *El chiste y su relación... op. cit.* p. 239.



Así, por ejemplo, algunos ven en el humor una categoría de lo cómico y otros colocan la comicidad bajo rúbrica del humor”<sup>599</sup>.

Las aproximaciones teóricas han distinguido entre la comicidad de situación (la risa es provocada por un suceso inusitado y disparatado o por el comportamiento de un tipo de personaje), la comicidad verbal (basada en juegos de palabras, repeticiones, ambigüedades o recreaciones verbales), y el efecto humorístico que proviene de la sátira de costumbres (el personaje presenta numerosos defectos, cuya acumulación produce la caricatura)<sup>600</sup>.

En lo que respecta al concepto de ironía, debemos destacar que ha sido analizado desde diversos puntos de vista<sup>601</sup> y, según Wayne Booth, “es un tema que suscita todo tipo de pasiones”<sup>602</sup>. La ironía ha sido identificada con diversas

---

<sup>599</sup> Pierre Schoentjes: *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 187.

<sup>600</sup> Para esta clasificación, *vid.* Sigmund Freud: *El chiste y su relación... op. cit.* pp. 181- 242 y Henri Bergson: *La risa... op.cit.* pp. 55- 92. El empeño de los críticos por deslindar las diversas manifestaciones evidencia las dificultades para establecer sus rasgos distintivos. Con respecto a la comicidad verbal, Bergson ha señalado:

Quizá tenga algo de artificial esto de constituir una categoría especial para la comicidad de las frases, pues la mayoría de los efectos cómicos que hasta aquí hemos estudiado se producían ya por medio del lenguaje. Pero hay que distinguir entre la comicidad que el lenguaje expresa y la comicidad creada por el lenguaje (...). Es el lenguaje mismo lo que aquí resulta cómico [*Ibid.* p. 89].

Resulta interesante, asimismo, la distinción propuesta por Marcos Victoria entre lo “cómico interesado”, que presenta una crítica de las costumbres, y lo “cómico desinteresado”, que se caracteriza por una actitud lúdica dominante [*vid.* Marcos Victoria: *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1958, pp. 109- 119].

<sup>601</sup> Para más información *vid.* los estudios ya clásicos de Douglas Muecke: *Irony and the Ironic*, New York, Methuen, 1982, Vladimir Jankélévitch: *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982 y Philippe Hamon: *L'Ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette, 1996, entre otros.

<sup>602</sup> Wayne Booth: *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989, p. 13.

situaciones, caracteres, estilos, ideas o sucesos<sup>603</sup>, por lo que se requiere “un nutrido contingente de saberes”<sup>604</sup> para su interpretación. El modo irónico de expresión se reconoce en la literatura contemporánea y a través del mismo se revela el absurdo de la existencia. Como comenta Pere Ballart:

La ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso. La orfandad existencial y moral en que Occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad, si por este incómodo y voluble concepto entendemos la tradición de imaginación y pensamiento que inauguró el Romanticismo, y que la entrada en nuestro siglo no hizo sino agudizar<sup>605</sup>.

El papel de la ironía en la literatura ha sido estudiado por teóricos que consideran a esta modalidad como recurso de expresión esencialmente negativo. Como señala Booth, “tan evidente es que el primer paso para leerla es un ‘no’ sonoro y un retroceso para descubrir alguna forma posible de dar sentido que pueda sustituir al absurdo que se acaba de rechazar”<sup>606</sup>. De ahí que resulte indispensable un receptor capacitado para su interpretación. Así, se establece una relación dialéctica entre aquellos cuya existencia está marcada principalmente por una actitud irónica ante la vida.

---

<sup>603</sup> María Ángeles Torres Sánchez: *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1999, p. 1.

<sup>604</sup> Pere Ballart: *Eironeia...* *op. cit.* p. 22.

<sup>605</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>606</sup> Wayne Booth: *Retórica...* *op. cit.* p. 53.

Recordemos que el elemento crítico se evidencia también en algunas categorías del humor. Por ello, resulta interesante señalar la existencia de espacios de confluencia entre el humor y la ironía. En este sentido, los críticos asocian el humor a la risa y relacionan la ironía con la sonrisa. Estas oposiciones sirven para separar la ironía de otras modalidades de lo cómico<sup>607</sup>. Como señala Cesare Pavese:

El gran arte moderno es siempre *irónico*, al igual que el antiguo era *religioso*. Igual que el sentimiento de lo sagrado radicaba en las imágenes más allá del mundo de la realidad, proporcionándoles fondos y antecedentes llenos de significado, la ironía descubre bajo las imágenes y dentro de ellas un vasto campo de juego intelectual, una vibrante atmósfera de costumbres fantásticas y razonadoras que hace de las cosas representadas otros tantos símbolos de una realidad más significativa. Para *ironizar*, no es necesario bromear (como para *consagrar* no era necesario officiar); basta con construir las imágenes según una norma que las supere o las domine<sup>608</sup>.

De acuerdo con los elementos que hemos subrayado, analizaremos los diversos procedimientos utilizados por Castillo para lograr una activa implicación del lector en la interpretación de sus textos. El autor busca una consciente percepción de la realidad. En la mayoría de los casos, esta conjunción de recursos provocará una risa amarga antes que una carcajada en el receptor.

En “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” se manifiesta el tratamiento irónico en temas como el amor y la pareja. El recurso es utilizado por

---

<sup>607</sup> Pierre Schoentjes: *La poética...* op. cit. p. 187.

<sup>608</sup> Cesare Pavese: *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 2001, pp. 239- 240.

el protagonista como mecanismo de defensa ante la soledad que se cierne sobre él por la boda de Laura:

-¿Qué me dijiste que era?

No escuché si rentista o dentista<sup>609</sup>. O a lo mejor era nomás abogado, porque muy pocas veces he visto una cara con tanta propensión a inculcar en los demás la idea de engañarlo con la mujer (...), aquel personaje era candidato a hundir al país en la tiniebla y el caos, a fuerza de ir cortando cables con los cuernos.

-Se lo ve un hombre limpito<sup>610</sup> –comenté (CC, p. 232).

Ante la realidad abrumadora, Castillo pondrá en juego el efecto irónico bajo el cual se descubre la conciencia profundamente dolorida del protagonista.

En este relato, el protagonista es un escritor que se burla del círculo literario formado por autores consagrados y críticos mediocres. Manifiesta una actitud transgresora al despojar la literatura de todo valor significativo: “Las palabras, estas rameritas, no sólo dan trabajo: son un trabajo, y bien: mi generación y yo hemos aprendido a explotar las palabras. Y para vivir de las palabras, como para comer de las mujeres, lo mejor es no cortejarlas mucho” (CC, p. 234). La ironía agudiza la crítica contra quienes imponen las reglas en el mundo editorial. De este modo, el narrador se incluye en el ‘mundillo’ literario

<sup>609</sup> Aquí se apoya en la paronomasia, un recurso de orden fónico que provoca el efecto humorístico en el lector.

<sup>610</sup> A través del procedimiento de disminución ridiculiza al esposo. Así, el personaje intenta librarse de su entorno y enfrentarse a él. Con este comentario el protagonista evidencia su sentido de superioridad y gracias a él se produce lo que Freud ha denominado “desplazamiento humorístico como un proceso de defensa”. Para Freud, estos mecanismos “son los que en lo psíquico corresponden a los reflejos de fuga, y su misión es la de evitar el nacimiento de displacer producido por fuentes internas” [Sigmund Freud: *El chiste y su relación... op. cit.* p. 240].

que produce obras sin cuidarlas<sup>611</sup>. El tono marcadamente irónico se repite en la alusión a movimientos literarios y personajes reales: “Y si hace falta más plata se escribe un libro sobre Perón o el Estructuralismo o el cadáver de Eva Duarte” (CC, p. 234)<sup>612</sup>.

Se reconoce una actitud similar en “El cruce del Aqueronte” cuando el personaje alude a su viaje a Concordia: “Vestido como para una excursión a *Nahuel Huapi*<sup>613</sup>, pero iba, *decentemente*<sup>614</sup>, a dar una conferencia sobre alguna cosa (que ya recordaría) a algún lugar llamado *Amigos del Arte*, o *Amigos del Libro*. O *amigos de hincharme las pelotas*”<sup>615</sup> (CC, p. 331). Y un poco más

---

<sup>611</sup> Como hemos visto, Castillo no se inscribe en el grupo de los escritores que pretenden por encima de todo la edición y venta de sus libros. Este hecho se evidencia en el comentario del autor, incluido en el Posfacio de *Las panteras y el templo*:

No estoy de acuerdo con el modo de producir de mi generación, incluso estuve por escribir de mi tiempo. Y quizá debí escribirlo. Ya no se publican libros; se publican libretas de apuntes. Se manda a imprimir la primera versión de un texto y se le llama contra-literatura, o novela abierta o antipoema. No hablo de obras como *Ulises*, en las que el caos y la desesperación formal son justamente eso: desesperación de la forma. Hablo de quienes no se han puesto a pensar que para llegar al desorden y al vértigo del último Joyce hay que haber empezado por la transparencia de *Dublineses*; hay que haber llegado a no poder escribir de otro modo (CC, p. 324).

<sup>612</sup> Con este comentario se alude a una visión de la realidad argentina ofrecida por algunos autores como Tomás Eloy Martínez, con su obra *Santa Evita*. Así, se ridiculizan las convenciones de la novela histórica y se ataca la literatura argentina elaborada a partir de modelos políticos.

<sup>613</sup> La referencia a un lago del sur de Argentina con predominio de clima frío y nevadas frecuentes señala el vestuario inadecuado para un viaje al litoral, caracterizado por periódicas olas de calor. Este elemento sirve para ridiculizar al protagonista, acentuando su incomodidad.

<sup>614</sup> La clave irónica se desvela en la utilización de este adverbio. Así, el protagonista se burla de las “buenas apariencias” que se deben guardar en estas circunstancias.

<sup>615</sup> Castillo utiliza la repetición para lograr comicidad. Bergson ha subrayado el valor de este elemento:

La repetición de una frase no causa risa por sí misma. Sólo nos hace reír porque simboliza una determinada combinación particular de elementos morales, símbolo a su vez de una combinación enteramente material (...). En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea, que se

adelante, remata: “Los directivos del Círculo Impulso de las Artes, que así se llamaba la *estimulante* institución, recibían, en la terminal de Concordia, a un no muy conocido pero promisorio y desconcertadamente joven y buen mozo escritor” (CC, p. 344)<sup>616</sup>. A través de este texto, el autor ridiculiza las convenciones sociales que degeneran en formas culturales huecas y se ríe del papel que debe desempeñar el escritor en las mismas.

El autor dota a sus personajes de la vitalidad e independencia necesarias para subrayar la dicotomía entre el individualismo y las normas que rigen el comportamiento humano. Bender, el seductor de “La fornicación es un pájaro lúgubre” ridiculiza la formalidad exigida en el internado de monjas para autorizar la salida de su amante. Se burla del pudor de las religiosas a través de este diálogo con la hermana Sofía, donde simula ser el padre de la joven:

Siete minutos después, bañado, afeitado, reluciente y fresco como un pepino, Bender, totalmente desnudo, marcó el número de las Hermanas Adoratrices. Cuando lo atendieron se apretó la nariz con los dedos y, con impersonal voz de telefonista, preguntó si ése era el número (...).

-Gracias-dijo Bender con tono *latifundista*<sup>617</sup> de papá de Agustina-.  
Hola, hola-dijo-. Con la hermana Sofía, por favor- y la voz que oyó

---

divierte en reprimir de nuevo el sentimiento [Henri Bergson: *La risa... op.cit.* pp. 66- 67].

<sup>616</sup> La cursiva es nuestra. Las dudas del protagonista respecto al nombre de la institución que lo ha invitado y el uso significativo de las mayúsculas, se opone al vocabulario soez utilizado a continuación. El registro vulgar y el adjetivo “estimulante” refuerzan el matiz peyorativo de estos comentarios, que ponen en tela de juicio la función de estas asociaciones en la promoción de la cultura.

<sup>617</sup> “Bender (cuarenta y cinco años, profesor adjunto de Letras, muerto de hambre)” (CC, p. 429) se burla de la clase alta y descubre la diferencia de edad con respecto a su amante, de quién podría ser el padre.

del otro lado parecía estar tan en paz con Dios que Bender *se tapó con urbanidad* el ombligo con el diario (CC, p. 435)<sup>618</sup>.

La ironía se manifiesta, precisamente, en el protagonista, que oculta su desnudez con recato y, sin embargo, engaña a la monja para propiciar un nuevo encuentro sexual con la joven. El narrador describe la presencia incongruente de Bender en el internado cuando va a buscar a la muchacha, caricaturizando la ansiedad sexual de las internas que “sonrefan detrás de sus manitos, ji,ji, y desaparecían. Son como gallinitas. Todas alrededor de mi granito de maíz. Quizá la imagen era mazorca. O marlo. Qué putesco puterío potencial, *oh sombra de lo que fui*<sup>619</sup>” (CC, p. 437). De esta forma, entran en juego campos semánticos dispares para describir una situación degradante en todos los sentidos.

La visita al colegio cobra aspectos grotescos cuando aparece Agustina, cuya intención de disfrutar del sexo coincide con la decisión de Bender de lograr que ella, por fin, supere su frigidez: “En la iglesia vecina comenzaron a sonar campanas. ¡A la guerra! ¡A la guerra! Bender estaba de pie, su pito también. ¡Milagro! Las campanas llamaban a la bendición nocturna. Un coro de voces infantiles cantaba *Lauda Jerusalem*. ¡Hosanna! ¡Hosanna!” (CC, p. 437). Así, se critica mordazmente tanto el machismo de este don Juan maduro como a estos centros religiosos, potenciadores de la represión y la mentira. A este aspecto de lo cómico alude Freud cuando define “la degradación de lo eminente”, que lleva a

---

<sup>618</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>619</sup> La cursiva es nuestra. Bender se burla de sí mismo al asumir que ya no tiene la potencia sexual de otro tiempo.

representar objetos respetables e investidos de autoridad como algo vulgar, a lo que no tenemos que guardar consideración alguna<sup>620</sup>.

El humor por hipérbole se evidencia también en “El asesino intachable”. En esta historia, el asesinato se resuelve gracias al testimonio de unos niños. El investigador señala que “el crimen no pudo ocurrir sino después de las ocho, o antes de las siete. Pero, de cinco a siete, el equipo infantil los Tigres de Boedo estuvo practicando fútbol en el campito del fondo. *Edad promedio, ocho años. Interrogamos a todo el equipo, nadie la mató*” (CC, p. 261)<sup>621</sup>. Lo cómico surge de esta situación disparatada: se señala la edad de los testigos para mostrar lo absurdo del interrogatorio sobre el crimen. La parodia del lenguaje del inspector se da más adelante:

A las siete menos cuarto, uno de los Tigres desvió un fuerte *shot*, el esférico entró por la ventana de la víctima, y ella le devolvió la pelota de goma al *golquiper* Pancita Belpoliti, aunque amenazándolo con una percha, gesto que demuestra cierta ambigüedad de carácter pero que no puede realizarse desde el Reino de las Sombras, si me permite el tropo. Murió a las ocho y cinco, y basta. Ya había corriente: la mujer estaba por planchar o planchando, y nadie hace caminar una plancha eléctrica sin corriente. Je, je (CC, p. 261).

La precisión de los datos crea un efecto de “bola de nieve”<sup>622</sup> conceptual. Lo cómico se origina del contraste entre el vocabulario técnico del fútbol y la

<sup>620</sup> Sigmund Freud: El chiste y su relación... op. cit. p. 203.

<sup>621</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>622</sup> Henri Bergson: *La risa...* op.cit. pp. 78-79.



metáfora convencional, utilizados en la minuciosa argumentación del policía. Así, su exposición resulta ridícula.

En el texto se caricaturiza al policía encargado de investigar el asesinato: “Un hombre muy feo, de nariz chata y descomunales y pesadísimos puños, eso, fue lo primero que vi al despertar”<sup>623</sup> (CC, p. 260). Esta descripción grotesca persiste en toda la historia: el detective será considerado “simio”, “antropoide”, “protohombre” o “chimpancé”<sup>624</sup>.

Algo similar ocurre en “Una estufa para Matías Goldoni”. La comicidad surge de la angustia sufrida por el protagonista, que basa su vida intentar encender una estufa. El humor proviene de la acumulación de elementos o repeticiones, hipérboles y personificaciones que descubren la tensión creciente de la situación:

---

<sup>623</sup> Ballart comenta el estudio de Bergson sobre los aspectos fundamentales de la caricatura:

Son cómicas aquellas deformidades del cuerpo que recuerdan una mala postura que, por rigidez, se hubiera convertido en permanente; lo que puede llamarse un ‘tic consolidado’. Ello es suficiente para entender la génesis de la caricatura (...), que encuentra su razón de ser en un rasgo físico que, ya en el modelo, apunta hacia el desequilibrio; el caricaturista se ocupa entonces de exagerar esa facción hasta hacerla inequívoca (...). Es la apariencia automatizada de un gesto o de una pose lo que nos parecerá risible de un individuo. En último término la razón de nuestra risa será el ver, como sobreimpresionada en la imagen de la persona viva y ágil, la apariencia —en la expresión bergsoniana— de un ‘títere articulado’ (...). ‘Nos reímos siempre que una persona nos causa la impresión de una cosa’, esto es, cuando algún detalle reiterativo, indicativo de un comportamiento maquinal, desvía la atención de la naturaleza moral de la persona y la hace recaer sobre su contingencia física, corporal [Pere Ballart: *Eironeia... op. cit.* pp. 123-124].

<sup>624</sup> Freud destaca el aspecto cómico de la descripción exagerada:

La caricatura lleva a cabo la degradación extrayendo del conjunto del objeto eminente un rasgo aislado que resulta cómico, pero que antes, mientras permanecía formando parte de la totalidad, pasaba inadvertido. Por este medio se consigue un efecto cómico que en nuestro recuerdo es hecho extensivo a la totalidad, siendo condición para ello que la presencia de lo eminente no nos mantenga en una disposición respetuosa. En los casos en que no existe tal rasgo cómico que ha pasado inadvertido es éste creado por la caricatura misma, exagerando uno cualquiera que no era cómico de por sí [Sigmund Freud: *El chiste y su relación... op. cit.* pp. 203- 204].

La mano le tembló un poco; presentía la *mirada de su mujer y la curiosidad del hombre* clavadas en su nuca. Encendió un fósforo. Durante un segundo la *llamita, azul*, luchó por extenderse sobre el alcohol. Después, como si jugara, hizo una pirueta y se apagó. Otro fósforo. Más cerca esta vez, hasta que casi le quemó los dedos. Y *la mirada de su mujer y la curiosidad del hombre*. Pero el alcohol no prendía. Lo único que me faltaba.

-Viene malo. Le ponen agua, sabe (...).

Matías encendió un nuevo fósforo. La *llamita azul*, la pirueta a que sí a que no, y finalmente *pfffs*. Matías encendió tres fósforos más: lo mismo (...). Matías sintió que, por el momento, *el universo giraba silenciosamente en torno de un hombre que trataba de prender una estufa* (...).

-*El alcohol se ríe*- dijo Matías (CC, pp. 162-163)<sup>625</sup>.

En “Vivir es fácil, el pez está saltando” se reconoce la presencia del humor negro, que provoca la risa amarga en la agria discusión telefónica del protagonista con su amante. A través de la descripción absurda, que acumula elementos superfluos, se refleja la tragedia de la situación<sup>626</sup>:

Por si te interesa: estoy a punto de ponerme a trabajar. He tomado un Alka-Seltzer para desembotarme y un Dexamil Spansule de 15 miligramos para estar lúcido todo el día. Ne-ce-si-to trabajar –cerró los ojos y se llevó el cigarrillo a la boca, una mezcla de suspiro y pitada-. No soy frío, ni te engañé. Y te juro que siempre fuiste una

<sup>625</sup> La cursiva es nuestra. El humor negro se manifiesta en este episodio melodramático, que da cuenta de las frustraciones personales de Goldoni. Lo absurdo surge de la importancia exagerada que adquiere encender una estufa como punto culminante de sus aspiraciones. La degradación del personaje deriva de su conducta.

<sup>626</sup> Si consideramos la clasificación de Freud, en este relato se evidencia el “humor discontinuo”, que sonríe entre lágrimas [*Ibid.* p. 239].

muchacha maravillosa y tampoco me estoy riendo. Pero, insisto: son cosas distintas. ¡El café! –grita -. Esperá un poco.

En la cocina, al sacar la cafetera del fuego se quema los dedos. Sacude la mano y se la pasa por el pelo. Sirve una gran taza de café, va hacia la pileta y le echa un chorrito de agua. (CC, p. 223).

En este relato, se percibe el fracaso del proyecto existencial del protagonista y se manifiesta su voluntad de transgredir los pilares de la sociedad occidental: la religión, el amor, el sexo o la muerte. Así, el hombre ridiculiza la visita de la representante de una determinada religión:

Buenos días, hermano, le dice. Y señalando un enorme portafolio agrega que viene a traerle la palabra de Dios. Tiene un leve acento extranjero. Él está mirando, como fascinado, sus redondos botincitos negros. La señorita sigue hablando:

-A usted seguramente le extrañará que a esta hora, y en estos tiempos, alguien venga a su casa a traerle la palabra de Dios.

Él sacude la cabeza.

-De ninguna manera –dice.

Después le cierra la puerta en la nariz. Va hacia el teléfono (CC, p. 221).

Tras rechazar el ofrecimiento, el hombre continúa con la conversación. En el diálogo menciona lo que ha ocurrido: “vino Dios, un Mensajero de Dios. Tenía los ojos imposiblemente azules y usaba botincitos. Tuve que mirarle los botincitos para no ahogarme de azul. Extrañas formas que asume la Salvación, mi madre” (CC, p. 222)<sup>627</sup>. Aquí se recurre a la paradoja para minimizar el valor del mensaje

<sup>627</sup> En este pasaje se reconocen elementos del humor absurdo. Como señala Francisca Noguero: l

En términos de Lógica, se denomina “absurdo” a toda idea que contiene en sí misma una contradicción. El sentimiento del absurdo surge cuando el hombre racional confronta la irracionalidad del Universo, cuando capta la disparidad

religioso a través de la mención de los botincitos<sup>628</sup>. El efecto humorístico surge por la presencia de lo inesperado, la brusca ruptura de tono y el contraste entre lo que el personaje dice y lo que debería decir según las convenciones culturales.

El protagonista se burla del sacrificio de Jesús en la cruz cuando la muchacha al teléfono menciona la idea del suicidio. Éste le sugiere la difusión de su proyecto de autodestrucción a todo el mundo, pues no se considera el único responsable del sufrimiento de la joven. El concepto sartreano de la responsabilidad de los actos se descubre en esta situación, recordando, además, la teoría de Artaud desarrollada en *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*<sup>629</sup>. El protagonista le aconseja “llamar por teléfono a todos y decirles, mis queridos hermanos, cuando muere asesinado un hombre siempre es culpable toda la humanidad, pichón de frase. O suicidado, en tu caso. Y también a mí, sí, pero no a

---

existente entre lo que anhela y lo que en realidad encuentra. El humor absurdo critica la falsedad de los principios que rigen nuestra existencia, ataca los excesos de la tecnología moderna y denuncia la deshumanización del hombre enfatizando la trivialidad de su vida diaria [Francisca Noguero Jimémez: *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 30].

<sup>628</sup> Las características enunciadas por María Ángeles Torres Sánchez sirven para comprender el uso de este recurso retórico en el texto de Castillo: “La paradoja consiste en enunciar un juicio y su negación, pero con la peculiaridad de que la consecuencia del juicio no es explícita. A la vista del contexto, de un conocimiento extralingüístico, ideológico, el lector infiere algo que niega lo esperable desde la óptica del emisor” [María Ángeles Torres Sánchez: *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1999, p. 146].

<sup>629</sup> Artaud analiza el concepto de locura en la sociedad actual:

Y ¿qué es un alienado auténtico?

Es un hombre que prefirió volverse loco, en el sentido socialmente admitido, antes de prevaricar contra determinada idea superior del honor humano.

Así es como la sociedad mandó estrangular en su manicomio a todos aquellos de quienes quería desembarazarse o defenderse, porque habían rechazado convertirse en cómplices de lagunas inmensas porquerías.

Pues un alienado es también un hombre al que la sociedad no ha querido escuchar y al que ha querido impedir que propalase verdades insoportables [Antonin Artaud: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 18].

mí solo. Ya me crucificaron la otra vez, hace como dos mil años; yo no cargo más con los líos de ustedes, amor” (CC, p. 223).

Estas consideraciones en torno a la figura de Cristo rozan la blasfemia, con lo que el personaje alcanza la liberación de las normas impuestas por la religión<sup>630</sup>. Castillo aborda este tema con humor devastador, postulando que hemos de impedir que los preceptos heredados del cristianismo se tornen en única verdad.

El humor sirve también para poner a prueba al personaje y su conducta, pues a través de la crítica a la religión éste se enfrenta con la idea de su propia muerte. Por medio de este procedimiento se busca negar la situación angustiosa de un mundo que escapa al influjo del hombre. Casi con idénticas palabras se describe la existencia degradada de Esteban Espósito en “El cruce del Aqueronte”. El fracaso de su relación con Mara motiva que escriba una carta durante un viaje en autobús:

Parecía absurdo, sí, y seguramente lo era, pero él se había pasado la vida sintiendo (cómo escribirlo, sin embargo, cómo adivinar tu gesto de fastidio ante la inminencia de las grandes palabras, cómo

<sup>630</sup> Este hecho se evidencia en “El candelabro de plata” durante el brindis navideño:

-Por Dios, Franta-dije y creo que gritaba-; por ese Dios en el que vos no creés y que acaba de nacer para todos los hombres, yo te juro que toda mi fortuna servirá para que vuelvas a tu tierra. Es mi reconciliación con el mundo. Vas a volver, viejo, y vas a volver como un hombre.

La Nochebuena se ardía. Pitos, sirenas y campanadas se mezclaban con los perfumes nocturnos y entraban en tumulto por la ventana abierta. A nadie le importaba, es cierto, el judío recién nacido que pataleaba en el pesebre, pero todos querían gozar del minuto de felicidad que les ofrecía, él también, con su prodigiosa mentira. En la tierra, bajo la Estrella, los hombres de buena voluntad se emborrachaban como cerdos y daban alaridos (CC, p. 94).

ignorar los efectos que produce en el ritmo de tu respiración, en los músculos de tus párpados y de tu boca, mi arrebatador estilo), sintiendo que tenía una deuda con todos los hombres. Especie de locura mesiánica o consecuencia de haber leído de muy chico a Dostoievski y haberse tomado en serio aquello de que todos somos responsables de todo ante todos (CC, pp. 337-338).

Castillo busca el efecto humorístico cuando describe la situación de Esteban, que se despierta aún ebrio en el autobús. El hombre asume esta circunstancia personal distanciándose del propio yo. El humor sirve para exorcizar los miedos del protagonista, siendo el más acuciante el hecho de asumir su condición de alcohólico:

Metió la mano en el bolsillo interior del saco buscando el pasaje. A punto de gritar, retiró la mano. Sus dedos habían tocado un pequeño objeto peludo. Ahora estaba aterrado realmente y sentía todo el cuerpo empapado al mismo tiempo. Era absurdo. “No soy *tan* borracho”. ¿No? “No, no al menos como para tener...” ¿Alucinaciones?, ¿táctiles? ¿Alucinaciones táctiles? “Está ahí; eso, lo que sea, está realmente en mi bolsillo”. ¿Está? ¿Podríamos jurarlo? (...). “Sí, puedo jurarlo”, murmuró locamente Esteban (CC, p. 331).

A pesar de sus reflexiones sobre los efectos del alcohol, Esteban sigue bebiendo a lo largo del viaje para alcanzar un estado de embriaguez que le haga soportable la escritura de la carta. La caricatura surge cuando se describe su situación, en la que intenta controlarse para evitar caerse. Así, presenta un comportamiento mecánico signado por la lentitud:

Con mucho cuidado arrancó del cuaderno las hojas escritas y las dobló. Se puso de pie: debía comprar un sobre. Eso era. Y una

estampilla. Buscó en el bolsillo delantero del pantalón y verificó que le quedaban cien pesos (...). *Lo que tenía que hacer ahora requería cierta firmeza de carácter: llegar al quiosco*<sup>631</sup>. Y antes, pasar entre esas dos mesas y abrir la puerta. El quiosco estaba fácilmente a seis o siete metros.

Llegó. Se apoyó un segundo en la vitrina de los caramelos.

-Un sobre- dijo, o al menos le pareció que lo dijo (...).

El hombre del quiosco lo miraba con demasiada fijeza. Estaban comenzó a transpirar. No sólo pedir un sobre, sino estampillas. Y había algo más, algo en lo que hasta ahora nadie ha pensado. La idea le heló la espalda.

-Y un buzón- dijo (CC, pp. 341-342).

De acuerdo con lo expuesto, podemos afirmar que Castillo recurre al humor y la ironía con el propósito de afianzar su visión pesimista y crítica de la condición humana.

#### VI.2.6. Lenguaje

Veamos ahora los rasgos del lenguaje empleado por Abelardo Castillo. En los relatos se evidencia la importancia del uso de vigentes registros lingüísticos para reflejar la realidad. En el idiolecto de los personajes se reconoce el frecuente lenguaje coloquial, con utilización de argentinismos, exclamaciones, interjecciones, frases-cliché y reforzativos<sup>632</sup>. De esta manera, el texto refleja, a

---

<sup>631</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>632</sup> Recordemos que la búsqueda de un lenguaje propio de los argentinos fue motivo de reflexión para los escritores de diferentes épocas. A esto alude Ana María Barrenechea en su estudio sobre la literatura de Borges:

través de las palabras, la verdadera esencia de los personajes<sup>633</sup>. Castillo destaca este aspecto en relación a los talleres literarios que dirige:

En realidad, yo no invento nada. Los que vienen ya son escritores y lo que pasa es que todavía no lo saben. Lo único que necesitan es una oreja, leerse entre ellos y discutir. Yo doy dos o tres clases teóricas, a mi manera, sobre el punto de vista o el problema del lenguaje de los argentinos. Comento sobre las razones históricas de nuestro castellano, que difiere de España. Hablo sobre la necesidad de desacralizar el lenguaje sin confundirlo con el lenguaje coloquial de la calle, y sobre una idea de la literatura argentina que a mí me enseñaron Arlt o Borges, que en el fondo tiene un lenguaje coloquial muy marcado. Yo aprendí a escribir de esos autores y las cosas se llaman como se llaman: una calesita para nosotros es una calesita, no una noria. En el colegio nos enseñaban a hablar de tú pero en la casa se hablaba de vos. Había una ruptura entre el lenguaje de la escuela y el lenguaje afectivo. Pero si lees las cartas

---

De Echeverría en adelante, las cuestiones idiomáticas han apasionado a la Argentina. El libro de Luciano Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (1899), marcó en su época el límite extremo a que llegaron los defensores de un idioma exclusivo. Otros oscilaron entre el sometimiento a las reglas académicas y la mayor libertad dentro de la estructura tradicional del español. También Borges ha dicho cuál debe ser la posición de los escritores argentinos ante la lengua [Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 118].

<sup>633</sup> Noemí Ulla destaca la predilección de los escritores del sesenta por el lenguaje coloquial, rasgo que aseguraba la complicitad del lector:

La oralidad y la escritura, en las estrechas relaciones que he denominado *escritura coloquial*, con mayor impregnación del habla que de la escritura tradicional heredada, se practicó principalmente en las décadas del sesenta y setenta como proyecto estético, que las convicciones ideológicas socialistas acentuaron después del triunfo de la revolución de Cuba (1959). La adhesión de muchos escritores rioplatenses a la propuesta de hacer una literatura latinoamericana respondió también al principio de querer desentrañar la intimidad de cada cultura [Noemí Ulla: "Introducción a la oralidad y escritura en la narrativa de los años sesenta y setenta", en *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 a 1970*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1996, p. 19].



de nuestros próceres, también hablaban de vos y decían cosas como “mi negra”. Y sentís que ése es el mundo real de los argentinos. Esas son las cosas que trabajamos en el taller; todo lo otro lo ponen ellos<sup>634</sup>.

Los elementos mencionados se reconocen en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, donde se usa un lenguaje característico de los soldados de un destacamento militar: “El conscripto hace versos, cita a William Blake, tiene por delante un tren nocturno lleno de cantos de conscriptos, patas de pollo, olor a pis, empanadas, voces en falsete *gritando traela al regimiento, o boludo, o por qué no le preguntás qué hace mientras vos limpiás caca en las caballerizas*<sup>635</sup>” (CC, p. 228). Y más adelante señalará: “-Tenés un modo algo impreciso de aclararme que el señor con cara de cornudo, que te tenía apoyada la mano en la cadera, no es un atrevido. *Y para cuándo son los confites*<sup>636</sup>” (CC, p. 229).

En “La cuarta pared” se reproduce el discurso de la protagonista mediante diversos elementos intensificadores. Entre ellos se observan figuras de repetición: geminación de expresiones y ampliación consonántica, así como hipérbolos y paralelismos. Estos recursos sirven para enfatizar la burla de la mujer, dando como resultado una visión caricaturesca del marido:

El señor duerme a veces con la boca abierta, como los muertos, y le corre un hilito de saliva por acá, como los bobos. *¡Pasen a ver, señores, pasen a ver!* Dentro de unos momentos, Andrés Córdoba, el Emperador de la China, saltará de la cama en *tremendos calzoncillos*

<sup>634</sup> María Claudia González: “Conversaciones...” [Vid. Apéndice].

<sup>635</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>636</sup> La cursiva es nuestra.

y hará como de costumbre algunos ejercicios gimnásticos... *Uno-dos. Uno-dos. ¡Arriba!, ¡abajo! Ay, tus piernas son tan absurdas (...). Ellos conocen tu Oobra: yo conozco tus piernas. Uno-dos. Arriba-abajo*<sup>637</sup> (CC, p. 245).

En “Noche para el negro Griffiths” se utilizan expresiones populares ante la interpretación del músico: “Y me pegué un puñetazo en la palma de la mano como quien piensa chupate esa mandarina o yo sabía que Dios no puede ser tan hijo de perra” (CC, p. 321).

Castillo incorpora giros y voces propias del compadrito en “Volvedor”, “Requiem para Marcial Palma” y “El tiempo y el río”. Así, crea la ilusión de habla oral, buscando para cada personaje un tono singular. Por ejemplo, en “Volvedor” los personajes son designados mediante el uso del artículo acompañando a los nombres propios. Asimismo, se recurre al pleonismo en algunas de sus variantes (el uso redundante del pronombre personal, la repetición verbal o la utilización del adjetivo *mismo* junto al nombre propio), para revelar la intención del protagonista de ocupar el lugar de Garay a través de la adopción de un lenguaje que represente su condición:

Estaba diciendo, digo, que ahora me llamo Evaristo Garay, el que supo sentarlo de un planazo al comisario Bozzano en la casa de baile de María Sosa, allá en San Pedro; el mismo Evaristo Garay que ahora se juntó para siempre con la Rosario; yo (devoto de la Virgen de Pompeya), que anoche, en el almacén de Barbieri, maté de tres balazos en la cabeza al chino Aldazábal (CC, p. 97).

---

<sup>637</sup> La cursiva es nuestra.

En otros pasajes, se utilizan palabras provenientes del lunfardo. Esto se evidencia en voces como “yunta” (CC, p.99), “naides” (CC, p. 99), “pior” (CC, p. 101)” y “usté” (CC, p. 101), entre otras. De esta manera, se evocan expresiones con un origen muy claro:

-Y, ¿no vas a subir a verla?

Entonces, al mirar hacia arriba, fue cuando me acomodé el pantalón. Me lo acomodé a dos manos, metiendo los pulgares en el cinto.

-¿Y pa qué te creés vos que volví? –me oí decir.

El “pa” me salió solo; el tono, el gesto, me salieron solos. Después estaba arriba y, aunque no soy hombre de ventajear a nadie y menos trampeando a una mujer como aquella, como la Rosario, la tumbé sobre la cama y me convencí de que ése era mi sitio (CC, p. 99).

El autor se vale frecuentemente del polisíndeton. En algunos casos, lo utiliza para enfatizar la reacción de los personajes, como se manifiesta en el comentario sobre Laura incluido en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”: “Y habló. Dijo cosas que únicamente ella podía decir sin ser repulsiva; explicó no sé qué del marido y de su hijo y de cómo había jugado siempre con la idea de que el chico se me parecía, se nos parecía, habló y lloró y se rió, y se ahogó” (CC, p. 237). En otras situaciones, marca una gradación. Así se aprecia en la siguiente sugerencia de “Vivir es fácil, el pez está saltando”: “Lo que hay que hacer es agarrar la Guía de la Capital, del país, del planeta entero, y llamar y llamar y llamar” (CC, p. 223). También se usa para subrayar la ambigüedad de los hechos en “El hacha pequeña de los indios”, con el predominio de construcciones disyuntivas:

[El hombre] evocó la primera noche que cruzó esta habitación igual que ahora, el día que se casaron pese al gesto ambiguo de los amigos, pese a las palabras del médico (...), después de aquel noviazgo o juego junto al mar en el que hasta hubo una gitana y fuegos artificiales (...), fin de semana o sueño que él recordaba desde el fondo de un país de agua como una sola y larga madrugada verde (...), como un gusto a ola o a piel mojada (CC, p. 239).

En cuanto a las conjunciones negativas, en general, son utilizadas para la construcción de lítotes, frecuentes en Castillo. Así se observa en “Triste le ville”: “No queda una hoja en ningún árbol, no queda la trama de una hoja, la veta de una piedra, cuya implacable memoria no sea tan nítida para mí como la mano que ahora se mueve bajo mis ojos. Ni un ladrillo cubierto de musgo en el confín de las casas. Ni una gota de agua suspendida, a punto de caer, en el pétalo de una flor” (CC, p. 275). También en “Matias, el pintor” el narrador señala las virtudes del hermano Leonardo: “No ignoraba nada. Ni los secretos del relieve, ni los del dibujo, ni los del color” (CC, p. 291). En “El cruce del Aqueronte”, este procedimiento sirve para minimizar la infidelidad de Esteban y describir su aparente preocupación por la impresión negativa que ha causado en Mara:

Él sabía que después de un acto como éste ya no iba a poder mentirse, ni mentirle, porque ni ella volvería a creerle cuando él, y sintió que no se iba animar a escribirlo y de un trago acabó con el tercer whisky que misteriosamente había aparecido sobre la mesa (...), ni ella volvería a creerle cuando él le dijera que sólo existía la literatura y no otras mujeres, mujeres a carradas, hechas no de palabras, hechas no de estas sombras, sino de carne y hueso (...), ni ella volvería a creerle ni él a usar la cama para justificar la impotencia de lo que en una época le gustaba llamar su alma, ni a

usar su alma para justificar la sordidez de su cuerpo, ni el alcohol para insultarla como ahora, que era la última vez, pero hoy no por humillarla, no por odio (CC, p. 338).

Las conversaciones están marcadas por la redundancia y la repetición de elementos suprasegmentales. Estos procedimientos detienen la secuencia con el objeto de remarcar la actitud irritada del protagonista en “Vivir es fácil, el pez está saltando”: El hombre dice: “No, acá no sonó... Que- acá- no- sonó...” (CC, p. 220) y un poco más adelante: “Y le cortás. Le cortás. Le- cor- tás” (CC, p. 224). Este procedimiento se evidencia también en “La cuarta pared”, cuando Adelaida da cuenta de su situación conyugal en un diálogo imaginario con su marido: “-Dios santo, todavía no te he perdido el respeto. Me tenés los nervios hechos pedazos, eso es lo que pasa... ¡El respeto! No. Ya no te respeto. No-te-respeto” (CC, p. 245).

Por su parte, en “El asesino intachable” la reiteración se transforma en un juego de palabras de hondas significaciones: “Soy honrado. O era honrado. Porque para ser absolutamente honrado es imprescindible ser pobre, y ahora ya no soy pobre” (CC, p.254).

Castillo escribe pasajes en los que se aprecia un lirismo cercano a la prosa poética. Este rasgo se observa en los encuentros eróticos como el siguiente, cuya veta lírica surge de las oposiciones binarias. Las expresiones resaltan la ambigüedad de una situación en la que el protagonista relata un sueño que simboliza su fracasada relación amorosa. A través de los enunciados opuestos subraya la dualidad de sus sentimientos:

Toda la vieja historia de *mitos y juegos y ceremonias y malentendidos, encuentros y desencuentros* en un laberinto que se iba trazando en la oscuridad. Y era como seguirla en una ciudad de *arena o de ceniza, cálida y móvil*, entre vastos patios nocturnos que el viento *inventaba o deshacía*, desorientándome y llenándome de miedo: aunque yo sabía que al final de todos los dibujos estaba ella, dejándose encontrar (CC, pp. 236-237)<sup>638</sup>.

En “Week-end”, las metáforas presentan la intriga de una historia dominada por situaciones desconcertantes. Recordemos que los personajes se pierden en un camino, que se torna cada vez más agresivo y extraño: “El hombre llamado Castillo le miró el pelo a la muchacha y se dio cuenta de que éste era el momento exacto del atardecer. No quiso mirar atrás. Vio, en el pelo, el crepúsculo y sus lentos fuegos” (CC, p. 300). Y, posteriormente, “todavía pudo ver su perfil, las hilachas de ceniza de su pelo” (CC, p. 304).

Formulaciones semejantes se observan en “Erika de los pájaros”, “Los ritos”, “Carpe diem”, “Muchacha de otra parte” y “La fornicación es un pájaro lúgubre”. Éste último resulta interesante por dos motivos: En primer lugar, por la descripción de la relación sexual a través de verbos que eluden una designación directa a la palabra “amor”. Así, el protagonista se vale de palabras como “prevariqué”, “puticé”, “forniqué”, “fifé”, “jodí”, copulé” “pinché”, entre otras (CC, p. 442). Y en segundo lugar, porque en la descripción de dicho encuentro se incorporan elementos extratextuales. Para ello recurre a la enumeración mediante construcciones anafóricas. Éstas provocan una sucesión rápida de las acciones, cuyo ritmo se logra por la ausencia de puntos que delimiten las frases. La acumulación de

---

<sup>638</sup> La cursiva es nuestra.

elementos intensifica la angustia del relato al fusionar situaciones opuestas: el acto de amor, sinónimo de vida, junto a la descripción las torturas cometidas durante la dictadura. La fuerza expresiva del discurso se condensa en el último párrafo a través de participios utilizados en función adjetiva:

El amor no puede hacerse en unas horas, como yo creía, ni en semanas. Se tarda años. Hay hombres y mujeres que mueren sin haberlo hecho, sin saber cómo se hace, hay muchachas y muchachos a los que asesinaron sin haberles dejado levantar una sola viga ni abrir una ventana, hay generaciones y pueblos enteros que son diezmados, suplicados, ardidados hasta lo blando de los huesos, sin darles tiempo a reunir los materiales de hacer el amor, ahora mismo, mientras mi boca entra en tu oreja y tu boca de ahogada en mi cuello y mi mano subiendo por los contornos de médano de tu cuerpo, hay, sobre la húmeda y eléctrica piedra lustral de un sótano, en una cárcel, una adolescente roja que ya no va a temblar nunca con el temblor que ahora percibo bajo mis dedos como una caliente arena fina por la que pasara un río subterráneo. Vientres pateados, sexos deshechos, martirizadas bocas de dientes rotos (CC, p. 443).

Interesa subrayar, igualmente, la adjetivación que se impone sobre los referentes, rasgo destacable en “Erika de los pájaros”. Las expresiones tienen valor identificador y a la vez definen funcionalmente a los personajes: el muchacho encarna la vida y el hombre representa la muerte. Se subrayan estas oposiciones a lo largo del relato describiendo la actitud de cada uno en relación con la mujer. El cuento se desarrolla en base a un doble proceso: la seducción del muchacho por parte de la mujer a cambio de un caballo para que el hombre pueda huir de una muerte segura y el deseo de venganza del personaje maduro ante su situación. El ambiente se presenta amenazador, pues “los hombres de los largos rifles, vienen con sus perros

ladradores” (CC, p. 86). A través de la reiteración del adjetivo “bestial”, el personaje-narrador resalta su actitud de repulsa hacia el muchacho que se despide tras gozar del encuentro erótico. Finalmente, el hombre mata a la mujer y con ella en brazos se enfrenta a los perseguidores para encontrar su propia muerte:

El muchacho era muy joven, apenas tendría dieciséis años, *joven y fuerte y bestial*, pero de pronto perdió todo su aplomo: su rostro, bello rostro moreno es *moreno* y el mío *pálido*, el del *hombre* que está tirado en el camastro y odia, es pálido, no como el rostro moreno del muchacho *bestial* que ahora se sonroja estúpidamente y parece más niño y más hermoso (CC, p. 82)<sup>639</sup>.

En “Noche para el negro Griffiths”, destaca la adjetivación en la descripción de Cecilia, “una rubiecita auténtica de ojos húmedos”. A lo largo del texto se recurre a enunciados similares: “mi rubiecita de ojos lluviosos” (CC, p. 311), o “Cecilia parada ahí, con la cartera marrón colgada del brazo y su mirada lluviosa” (CC, p. 317). Se observa, además, la recurrencia de adjetivos o enunciados referidos a la luna, “el cuerpo lunar de una muchacha” (CC, p. 274), en “Triste le ville”; “su carita de luna” (CC, p. 227) en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, o se describe la noche donde “había una luna impúdicamente lunar” (CC, p. 228); así, también en “El hacha pequeña de los indios”, el hombre rememora una madrugada “como estar desnudo y algo ebrio sobre una arena lunar, de tan limpia” (CC, p. 239).

Castillo se sirve de las construcciones parentéticas, como hemos señalado en páginas anteriores, para expresar una idea y, paralelamente, una acotación, aclaración o corrección. Los paréntesis, al interrumpir el relato, desestabilizan la

---

<sup>639</sup> La cursiva es nuestra.





narración, jugando con dos estructuras al mismo tiempo. Así, con las inserciones parentéticas se dispersa momentáneamente la atención del lector. Este hecho se registra en “Las panteras y el templo” cuando el hombre aventura: “su luminosa cabeza rubia (por qué rubia y luminosa, por qué no podía dejar de imaginarme el esplendor de su pelo sobre la almohada)” (CC, p. 285). Muy a menudo, la frase intercalada presenta un enunciado explicativo proveniente de otra fuente, como se aprecia en la descripción de la víctima de “El asesino intachable”: “Tenía (lo sé por *Crónica*) setenta y tres años” (CC, p. 255). El autor prueba con este recurso las conjeturas e inseguridades de los personajes, logrando la incertidumbre en todos los niveles del relato.

### VI.3. TRANSTEXTUALIDAD

El estudio de las relaciones entre textos resulta fundamental para la apreciación de la obra literaria como producto cultural de múltiples conexiones ideológicas. Así, en la literatura se manifiesta una compleja red de aspectos ideológicos, históricos y socio-antropológicos, además de los estrictamente lingüísticos. De acuerdo con Lotman y Uspenskij:

Las lenguas y las culturas son indivisibles: no es admisible la existencia de una lengua (en el sentido amplio del término) que no esté inmersa en un contexto cultural, ni de una cultura que no posea en su centro una estructura del tipo de una lengua natural (...). En general, la cultura puede representarse como un conjunto de textos: pero desde el punto de vista del investigador, es más exacto hablar

de la cultura como un mecanismo que crea un conjunto de textos y hablar de los textos como realización de la cultura<sup>640</sup>.

Los postulados de la estética de la recepción destacan la activa implicación del destinatario en la atribución de significado durante el acto de lectura. Como señala Wolfgang Iser, "el lector comparte con el autor el juego de la fantasía, pues la lectura se convierte en placer sólo cuando entra en juego nuestra capacidad de creación, es decir, cuando los textos tienen la habilidad de activar nuestras capacidades"<sup>641</sup>. A través de esta interacción se produce la interpretación de una obra. En este proceso, el lector establece conexiones e identifica correlaciones con otros textos o producciones artísticas. A este aspecto alude Umberto Eco:

Tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre ella no son tipos de actividad que se diferencien por la intención o por el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la conciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por la mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales<sup>642</sup>.

El carácter abierto de la percepción estética permite la aplicación de enfoques metodológicos que requieren el conocimiento de diferentes autores y obras, así como de referencias culturales heterogéneas. En este sentido, destacamos la noción de intertextualidad, que permite una visión más general del

---

<sup>640</sup> Juri Lotman y Boris Uspenskij: *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 70-77.

<sup>641</sup> Wolfgang Iser: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico" en José Antonio Mayoral (Ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 215-243.

<sup>642</sup> Umberto Eco: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 22.

fenómeno literario<sup>643</sup>. Este aspecto amplía las posibilidades de análisis, pues la intertextualidad implica la existencia de semióticas (o de discursos) autónomos, en cuyo interior hay “procesos de construcción, de reproducción, de transformación de modelos más o menos implícitos”<sup>644</sup>.

Estas afirmaciones demuestran la conveniencia de desarrollar habilidades lectoras para apreciar y detectar las conexiones entre diversas producciones artísticas. Como ha señalado Julia Kristeva, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad, se coloca el de intertextualidad (...) y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”<sup>645</sup>. A este aspecto alude Álvaro Pineda-Botero cuando analiza la influencia de los elementos marginales en la interpretación de una obra:

Existen dos maneras, en mi concepto inseparables, de ver la página impresa: la visión de superficie, en la que el texto aparece como un primer plano, y la de profundidad, que deja ver otros planos subyacentes. Una nota de pie de página, por ejemplo, es un texto al

---

<sup>643</sup> Recordemos que este concepto, introducido por Bajtin, fue definido y difundido por Julia Kristeva y Gerárd Genette [Vid. Mijail Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989; Julia Kristeva: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1969 y Gerárd Genette: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989]. Para nuestro análisis hemos tomado el concepto de transtextualidad establecido por Genette. Consideramos que su propuesta deja abiertas amplias posibilidades de análisis. Así, Genette caracteriza cinco tipos de relaciones transtextuales. Su clasificación sucintamente distingue: La intertextualidad, como relación de co-presencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro; la paratextualidad, el vínculo que el texto mantiene con su paratexto (título, subtítulo, prefacio, advertencias, notas marginales, epígrafes, ilustraciones, etc.); la metatextualidad, donde se realiza el comentario crítico de un texto en otro, sin citarlo expresamente; la hipertextualidad, entendida como cualquier tipo de relación que uniera un texto B (hipertexto) con otro texto A anterior (hipotexto), sobre el que se injerta una forma de relación distinta a la del comentario; y, finalmente, la architextualidad: una relación muda que no articula, a lo sumo, más que una mención paratextual, de pura apariencia taxonómica [Ibid. pp. 7-15].

<sup>644</sup> Ibid. p. 7.

<sup>645</sup> Julia Kristeva: *Semiótica... op. cit.* p. 85.

margen del texto principal. La nota a su vez puede aludir a un tercer texto, que podemos imaginar “al margen” de los dos anteriores, y así sucesivamente: superficies colocadas al lado de las otras, como si fuesen un juego de formas de geometría plana. Por el contrario, la visión de profundidad se relaciona con el palimpsesto. Se trata de un pergamino en el que se han escrito y borrado diversos textos, de tal manera que se conservan los rasgos de los anteriores. Cada uno, normalmente, conlleva las huellas de otros, les sirve de marco; cada uno es metatexto de otro y ayuda a su interpretación<sup>646</sup>.

A partir de los conceptos desarrollados, abordaremos en las siguientes páginas las relaciones transtextuales<sup>647</sup> que se manifiestan en los relatos de Castillo con el objeto de enriquecer la interpretación de los mismos. Comprender los procesos descritos será premisa necesaria para nuestra tarea<sup>648</sup>, pues como afirma Michael Riffaterre, “percibir el texto como la transformación de un

---

<sup>646</sup> Álvaro Pineda-Botero: *Elementos marginales: ensayo acerca del marco del discurso novelístico*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de New York, 1985, pp. 2-3. Pineda-Botero afirma:

El marco de la obra literaria es un límite espacial que le otorga identidad no sólo al libro sino al texto. Sin embargo, por tratarse de una obra de arte de naturaleza trascendente, el marco es rebasado por el mismo texto. Además, el lector debe cruzarlo para entrar al texto propiamente dicho. El marco es, pues, un límite doblemente transgredido (...). Finalmente, los elementos del marco: títulos y subtítulos, nombre del autor, notas de pie de página, prólogos y espacios blancos (...) hablan en forma simultánea y a veces en direcciones contrarias. Apuntan a un exterior del texto que puede constituirse de nuevo en objeto de la atención del sujeto y por lo tanto ser de nuevo interior [*Ibid.* pp. 38-39].

<sup>647</sup> Según Genette, “Todo objeto puede ser transformado, toda forma puede ser imitada, no hay arte que por naturaleza escape a estos dos modos de derivación que en literatura definen la hipertextualidad y que, de manera más general, definen todas las prácticas de arte de segundo grado” [Gerard Genette: *Palimpsestos... op. cit.* p.57].

<sup>648</sup> A este aspecto apunta Félix Martínez Bonatti: “La recepción de la literatura es un ejercicio de tradicionales y nuevos órdenes del pensamiento, de la sensibilidad y la intuición, por medio de una comunicación imaginaria” [Félix Martínez Bonatti: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 73].

intertexto es percibirlo como el *summum* de los juegos del lenguaje, es decir, como un texto literario”<sup>649</sup>.

### VI.3.1. Los paratextos

#### VI.3.1.1. Dedicatorias

De acuerdo con Pineda-Botero, “las dedicatorias son notas elogiosas, notas para exaltar una memoria o para reconocer una influencia. Son amarres que ofrece el marco con personas reales y que en ocasiones intensifican el carácter biográfico del texto”<sup>650</sup>. Así, el volumen de *Cuentos completos* se abre con una dedicatoria en la que Castillo deja constancia de dos aspectos fundamentales: en primer término, de la búsqueda permanente de un libro único que condense toda su obra; y en segundo lugar, de su concepción múltiple de la realidad, aspecto desarrollado en la primera parte de esta investigación. El autor rinde homenaje a su esposa a través de la siguiente inscripción:

TODOS MIS CUENTOS  
 los ya escritos y los que aún quedan por escribir  
 pertenecen a un solo libro incesante y a una mujer  
*A SYLVIA*  
 quien le dio a este libro el nombre que hoy lleva  
 LOS MUNDOS REALES<sup>651</sup> (CC, p. 25).

<sup>649</sup> Michael Riffaterre: “Criterios para el análisis del estilo” en Rainer Warning (Ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1983, p. 61.

<sup>650</sup> Álvaro Pineda-Botero: *Elementos marginales... op. cit.* p. 115.

<sup>651</sup> El autor explica la elección del plural para el conjunto de sus cuentos: “El título iba a ser *El mundo que conocimos*, pero ‘el mundo que conocimos’ habla directamente de la realidad. Sylvia

Castillo refleja su admiración por autores cuya presencia se evidencia en sus historias. Así, en “Volvedor” encontramos:

“A Julio Cortázar  
y a usted, Borges,  
y perdón si los salpiqué” (CC, p. 97).

De esta forma, señala su intención de retomar un asunto desarrollado por ambos autores. Recordemos que en “Volvedor” se anula el mito del coraje: Castillo presenta el tema de la pelea de dos hombres por una mujer y revierte las antiguas características de los compadritos.

En “Macabeo” el destinatario es Arnoldo Liberman<sup>652</sup> (CC, p.111); “Noche para el negro Griffiths”, donde la música es fundamental, se dedica a

---

me dijo ‘Tenés que ponerle *Los mundos reales*’ [Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 175]. De esta forma alude a las relaciones entre fantasía y realidad, asunto que forma parte de sus reflexiones frecuentes:

Para mí lo real y lo fantástico son la misma cosa (...). Doy siempre el mismo ejemplo: “En este momento estamos conversando, ésta es la realidad. Vos tuviste pesadillas anoche tal vez, o soñaste, o tenés deseos inconfesados que –y yo también naturalmente, sobre todo yo- pueden ser limítrofes con la locura. ¿Eso cómo se llama sino realidad? Un sueño pertenece al mundo real. Casi te diría que el mundo que llamamos real no existiría sin los sueños y no se necesita más que leerlo a Freud para darse cuenta de que eso está ahí. Entonces, no hago distinción. Borges decía que para él toda la literatura pertenecía al mundo de lo fantástico porque era un artificio. Yo de alguna manera creo en esa idea general, pero invertiría los términos. Para mí, toda la literatura pertenece a lo real. Es decir, escribas la *Divina comedia* o escribas *El Quijote* o escribas una novela histórica como *La guerra y la paz* donde lo fantástico no interviene en absoluto, siempre estás hablando del mundo real. El mundo real es siempre más complejo de lo que nosotros tenemos tendencia a creer [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid. Apéndice*].

<sup>652</sup> Arnoldo Liberman dirigió junto a Castillo *El grillo de papel*, primera publicación periódica del autor. También participó en el consejo directivo de *El Escarabajo de Oro*, revista que finalmente quedó a cargo de Castillo. La dedicatoria se vincula con el origen judío de Liberman. Recordemos que la trama de “Macabeo” gira en torno a las dudas del protagonista respecto a su ascendencia judía y a las consecuencias de conocer el pasado nazi de su progenitor.

Félix Grande<sup>653</sup> y Egle Martin<sup>654</sup> (CC, p.307) y “La fornicación es un pájaro lúgubre”, marcado por el sexo desde el título, a la memoria de Henry Miller<sup>655</sup> (CC, p. 429).

### VI.3.1.2. Epígrafes

Los epígrafes que encabezan las diferentes partes de *Cuentos completos* se hallan en estrecha relación con el universo de Castillo, sintetizando el contenido de los diferentes relatos y determinando su significación. Su elección queda

---

<sup>653</sup> Castillo compartió amistad con Félix Grande durante los años de exilio del escritor español en Argentina. Recordemos que éste es considerado uno de los renovadores de la lírica española de la década del sesenta. Este homenaje destaca la relación de Grande con la música, pues es un estudioso apasionado del flamenco. Este aspecto se evidencia en sus obras críticas, entre las que destacamos: *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992; *Memoria del flamenco*, Madrid, Alianza, 1995 y *Paco de Lucía y Camarón de la Isla*, Madrid, Alianza, 2000, entre otros.

<sup>654</sup> Egle Martin inició su actividad artística a los siete años en la escuela de ballet del Teatro Colón de Buenos Aires. Su trayectoria abarca no sólo la danza, sino también la música y la interpretación. Esto le permitió conocer a importantes compositores como Astor Piazzola, Dizzy Gillespie y Vinicius de Moraes, entre otros. Abelardo Castillo apoyó a la artista en sus investigaciones sobre la presencia de la cultura africana en Argentina. De este estudio surgió el “Candombegle” en concierto, espectáculo coreográfico y musical, étnico-antropológico. Egle Martin ha desarrollado una intensa actividad académica, participando en cursos y publicaciones para difundir el fruto de su experiencia. Por todo ello, en diciembre de 2003 fue nombrada “Maestra del arte y de la cultura argentina”.

<sup>655</sup> Castillo comenta respecto a este homenaje:

Lo curioso es que el origen de ese relato es totalmente casual. Me hablaron de un diario para decirme que había muerto Henry Miller y qué opinaba del asunto. Para mí Miller era inmortal: llevaba tantos años escribiendo y además era un escritor que siempre me gustó mucho. Hay tres o cuatro libros que me gustan mucho y otros, no tanto. Y hablé con un amigo mío que era devoto de Miller y él me dijo: “Si yo fuera dueño de un ‘telo’ (era muy porteño), hoy no le cobro a nadie. Por la muerte de Henry Miller, ir a un hotel debe ser gratis para todo el mundo”. Y pensé, “¡qué cuento!” Y en el mismo momento pensé: “Es algo que se le ha ocurrido a él”. Después pensé qué podía hacer un tipo el día de la muerte de Miller y se me yuxtapuso la historia de esta chica más bien frígida. En el día de la muerte de Henry Miller, el personaje se mata en la cama pero le tiene que hacer conocer lo que es un orgasmo, lo que él llama hacer el amor. Tardé como un año en hacerlo [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid.* Apéndice].





justificada si tenemos en cuenta que en ellos predomina la idea de incomunicación y la búsqueda de un sentido para la existencia<sup>656</sup>.

Partimos de los epígrafes de *Las otras puertas*, volumen que se presenta dividido en cuatro partes con títulos significativos. Así, “Los iniciados” (CC, p. 29) describe personajes infantiles o adolescentes, que descubren prematuramente los sinsabores derivados de la sordidez del mundo. En términos genéricos, estos relatos revelan las características del *bildungsroman*. En ellos se describe el aprendizaje moral e intelectual de los protagonistas a través de situaciones reveladoras que describen las dudas, los conflictos internos y las decisiones personales condicionadas por el entorno<sup>657</sup>.

El primer epígrafe, tomado de Kierkegaard: -“También yo he sentido la inclinación a obligarme, casi de una manera demoníaca, a ser más fuerte de lo que en realidad soy” (CC, p. 31)- sintetiza la voluntad del hombre por vencerse a sí mismo. En la elección de este texto se reafirma la relación con los postulados del filósofo danés respecto al individuo. A este aspecto de la filosofía de Kierkegaard alude Regis Jolivet cuando señala:

---

<sup>656</sup> En ellos se evidencian las características apuntadas por Pineda-Botero:

Epígrafes con aclaración de fuente o simple repetición más o menos fiel: cada discurso se ha hecho atribución o apropiación de otro (...). El juego consiste en recordarle al lector el otro contexto y por lo tanto ampliarle el efecto de la ficción: la cita, la fórmula, el topo (marca que refleja la fuerza de la tradición), se han convertido en una poderosa arma intertextual: dado algún conocimiento por parte del lector, la lectura de cualquiera de los textos anteriores le hará “leer” simultáneamente los otros, con el efecto de lograr una interpretación ampliada. Las fronteras de la poesía (o de la ficción) se han extendido [Álvaro Pineda-Botero: *Elementos marginales... op. cit.* pp. 179-180].

<sup>657</sup> De acuerdo con el estudio de María de los Ángeles Rodríguez Fontela, estos relatos de Castillo pueden inscribirse como “textos de autoformación”, ya que en ellos predominan pasajes autorreflexivos donde un protagonista sensible intenta conocer su propia existencia [Vid. María de los Ángeles Rodríguez Fontela: *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*, Madrid, Problemata Literaria, 1996].

Su pensamiento se ha formado menos por asimilación de elementos extraños que por un continuo profundizar en la propia personalidad, por una toma de conciencia -cada vez más vasta y más exigente- de las condiciones no ya de la existencia en general, sino de su propio existir. No solamente hubo en él, como en tantos otros, una reacción de su temperamento, de su individualidad concreta frente a las influencias que pesaron sobre su pensamiento, sino que su filosofía es exactamente él mismo y, más aún, no es él mismo fortuitamente, y como a pesar suyo (...), sino que es él mismo voluntaria y sistemáticamente, a punto tal que finalmente hará del “existir como Individuo” y de la conciencia refleja de este existir la condición absoluta y aun el todo de su filosofía<sup>658</sup>.

De esta manera, se subraya la mirada consciente de los seres de Castillo ante las vicisitudes de su propia realidad. Este hecho se vincula con el epígrafe incluido en “Conejo” y extraído del Nuevo Testamento (Mateo, XVIII: 6): “Y cualquiera que escandalizare a uno de estos pequeños que creen en mí, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino de asno, y se le anegase en el profundo de la mar” (CC, p. 39). Castillo anticipa así la situación desarrollada en el relato: un niño abandonado por su madre asume este hecho con madurez y sin atenuantes. Así, ingresa al mundo de los adultos renunciando a toda compañía.

La segunda parte de esta serie se introduce con la frase “Así habló” aludiendo a la obra de Nietzsche *Así habló Zaratustra*. Con ella se explica el título del único relato incluido en el apartado -“Also sprach el señor Núñez”-, y cuyo desarrollo se anticipa en el epígrafe tomado de Poe: “Tengo gran fe en los locos. Mis amigos lo llamarían confianza en mí mismo” (CC, p. 57). Recordemos que en

---

<sup>658</sup> Regis Jolivet: *El existencialismo de Kierkegaard*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pp. 29-30.

este texto, el protagonista se rebela contra su existencia alienada tomando por asalto la oficina donde trabajó durante dieciocho años y pretendiendo un suicidio colectivo como 'acto de salvación'. Este hecho se convierte en incidente absurdo y expresará el fracaso del señor Núñez en toda su magnitud, finalizando su rebelión con la llegada de la policía.

A través de la locura, el autor expone una dimensión del ser que sufre frente a su propio deterioro. La locura permite la liberación de las convenciones sociales, pues repudia las verdades absolutas concebidas en el marco de "lo real". Así, representa una forma de resistencia creativa contra los límites impuestos por la razón. A esto alude el propio Castillo:

No hay un límite preciso entre la locura y la normalidad. Los psiquiatras se han venido devanando los sesos desde hace muchos años para establecer ese límite. Cuando se nos lleva al límite entre la locura y el arte esto se transforma todavía en algo más delgado y sutil, y hasta peligroso. (...) ¿Qué es definitivamente un loco? Un loco evidentemente es un ser subversivo o trasgresor. Es un ser que molesta a la sociedad. Se comporta de una manera no habitual. Da la impresión de hacer lo que quiere, de hablar cuando quiere, y de decir las cosas que piensa exactamente en el momento en que las piensa. Esto también es un artista. Un loco tiene percepciones que están mucho más allá de las percepciones normales y que se diferencian únicamente de las percepciones normales en su intensidad, de modo que yo pienso que un loco es sencillamente alguien que siente, sufre, tiene celos, tiene manías persecutorias, que son exactamente las mismas de las personas llamadas normales, pero que se manifiestan en él con un grado de intensidad tan grande

que no las puede manejar y que los llevan a la enfermedad. Pero esto es también un artista<sup>659</sup>.

En cuanto al pensamiento de Nietzsche, éste se evidencia en la voluntad de Núñez de hallar una ética nueva que revalorice la vida humana. En este relato se presenta la noción del 'espíritu libre' desarrollada en *Así habló Zaratustra*<sup>660</sup>. Recordemos que, en esta obra, el filósofo anuncia la llegada del superhombre para fomentar en los individuos su capacidad de elevarse sobre sí mismos. No obstante, el ideal del superhombre acelera la destrucción del mundo. De este fracaso surge el nihilismo, pues se descubre la imposibilidad de hallar un significado para el universo y para la existencia, aspectos evidenciados en la historia de Castillo.

La tercera parte, titulada "Infernáculo", juega con la imagen del infierno como espacio de miseria y de enajenación donde transcurre la precaria existencia de los personajes. Castillo describe el devenir de unos seres para quienes la vida ha perdido todo significado. Al mismo tiempo, a través de este término se alude al cenáculo como sitio de encuentro ritual. Así, el autor sitúa al plano de la experiencia humana en un infierno compartido, donde se contraponen el fracaso del pasado a la fatalidad del presente, sin considerar la posibilidad de futuro. A los protagonistas de los relatos incluidos en este apartado sólo les queda la aceptación de la inutilidad de todo esfuerzo por modificar las cosas: el autor los ha encerrado minuciosamente en los límites del infierno.

---

<sup>659</sup> Abelardo Castillo: "Arte, locura y sociedad", conferencia leída en el acto de clausura del seminario *Locura y Sociedad* realizado en Buenos Aires en noviembre de 2003 [Texto inédito].

<sup>660</sup> Friedrich Nietzsche: *Así habló... op. cit.* p. 66.

Las historias expresan la frustración y el vacío de personajes cuya existencia está condenada a la locura -en “Mis vecinos golpean”- o al fracaso -en “Volvedor” y “El candelabro de plata”-. En este sentido, a través del epígrafe tomado de Maupassant -“Si existen sobre la Tierra otros seres distintos de nosotros, ¿cómo no los conocemos ni los hemos visto nunca?, porque supongo que no me hará creer que usted los ha visto” (CC, p. 71)- se describe el ambiente irrespirable de las mismas. Castillo desciende al infierno personal de sus protagonistas y revela las zonas oscuras de sus mentes. En ellos conviven fantasía y realidad, describiendo la condición absurda y contradictoria de sus existencias degradadas. Así muestra la enajenación del ser humano, cuya personalidad se presenta escindida e incapaz de armonía consigo mismo y con el mundo.

Castillo se acerca a Maupassant en una posición irracionalista, que opta por la locura como alternativa preferible a la nada de la existencia. Como señala María José Toña:

Temas como el suicidio, la locura y lo fantástico ocupan un lugar preponderante en la obra de Maupassant, y en el fondo de estos tres temas capitales subyace un denominador común: la toma de contacto con la realidad, al menos con la realidad propia de cada personaje. La pérdida de la ilusión, el decalaje entre el Sueño y la Realidad, la confirmación de la perpetua soledad... conducen, irremediabilmente al hombre a una salida trágica: léase muerte, demencia o pérdida del control de la realidad objetiva<sup>661</sup>.

En los textos presentados en este apartado ocupan lugar preponderante los temas apuntados por Toña, pues contemplan a protagonistas encerrados en el

<sup>661</sup> María José Toña: “Introducción” a Guy de Maupassant: *Bel Ami*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 26-27.

infierno de un mundo confuso. Así, Castillo retrata el carácter ambiguo de la existencia representando las relaciones entre fantasía y realidad en “Historia para un tal Gaido”. Recordemos que en ella se superponen ambos planos, extendiéndose lo ficticio a la existencia real del escritor que narra los hechos. En su análisis de la obra de Maupassant, Juan Herrero Cecilia destaca algunos aspectos de lo fantástico que se vinculan con los relatos de Castillo: “el relato debe dejar adivinar o entrever las realidades inquietantes, angustiosas e irracionales que se desprenden de nuestra percepción confusa, limitada y subjetiva de las fuerzas misteriosas que nos envuelven y resuenan en nuestra interioridad siempre inquieta e insatisfecha”<sup>662</sup>.

El epígrafe de la cuarta y última parte de *Las otras puertas* sintetiza el contenido de “Macabeo”, único relato contenido en ella. Castillo presenta la preocupación del protagonista por lograr la autenticidad a través de la elección de un proyecto personal con la frase de Sartre: “Se sabe aparte, intocable, infamado, proscrito, y como tal se reivindica (...), se hace judío él mismo y por sí mismo, hacia y contra todos”<sup>663</sup> (CC, p. 109). Jean Wahl se refiere a la importancia de la decisión individual en los postulados del pensador francés:

Sartre insiste sobre todo en el hecho de que por mi elección creo los valores. Soy el fundamento sin fundamento de los valores puesto que soy yo quien lo fundamenta todo, y yo mismo estoy sin fundamento.

<sup>662</sup> Juan Herrero Cecilia: *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 215.

<sup>663</sup> La importancia de la decisión personal se vincula con la voluntad del pueblo judío por crear un estado propio. Recordemos que Judas Macabeo lideró el levantamiento de los semitas contra el dominio de los seléucidas (sirios-griegos), hecho que permitió la reconstrucción del Estado judío iniciada por Matatías. El triunfo de los macabeos (164 a.c.) trajo consigo la independencia nacional y el restablecimiento de sus cultos; por ello, el pueblo celebra esta victoria con la *Jánuka* o festividad de las luminarias el 25 del mes *Kislev*, según el calendario hebreo. Esta celebración fue retomada por las diversas corrientes sionistas, que le adjudicaron contenido político o religioso según sus proyectos particulares [Vid. Hans Küng: *El judaísmo*, Madrid, Trotta, 1993].

Soy el ser por medio del cual el valor viene al mundo y por esto mismo yo soy injustificable. Como Kierkegaard, Sartre insiste en el hecho de que no hay ningún signo que pueda orientarme; mi regla sólo soy yo, que debo hacérmela a mí mismo. “No había para él – escribe en *L'âge de raison* – otro bien u otro mal que lo que él inventaba como tal; a su alrededor las cosas se habían reunido en círculo, esperaban sin hacer ningún signo; estaba solo en medio de un monstruoso silencio, libre y solo, sin remedio y sin excusa, condenado sin recurso posible, condenado a ser libre para siempre<sup>664</sup>.”

En el relato, Samuel Milman descubre un mundo diferente al de origen judío defendido por su padre. La existencia del protagonista sufre las consecuencias de la revelación del pasado nazi de su progenitor. El texto se construye alternando las vivencias y planteamientos de Samuel en torno a la pregunta “¿Qué quiere decir ‘ser judío’?” (CC, p. 112) con los recuerdos de su padre, Benjamin Milman, impostor cuyo nombre verdadero es Otto von Rauser y responsable de un comando de operaciones en Auschwitz.

El autor resalta con el epígrafe la libertad del personaje, que finalmente se elige judío tras conocer la impostura paterna. Así, el incidente cancela su pasado familiar y hace de él un ser dueño de sí mismo:

Y repentinamente fue un tajo en las entrañas, un desgarrón y supo que había algo además de su perfil y de sus orejas y de su miedo: esto, esta carrera, soy judío entonces. Quiero ser judío. De golpe se detuvo. Estaba solo en mitad del campo, a plena noche y a pleno silencio: se llevó las manos a los costados de la boca, abiertas, como una bocina. Y al principio fue un ronquido; después, lieber Otto dollicocéfalo bávaro, Rauser de ojos clarísimos –cuya foto iba hoy, esta mañana,

<sup>664</sup> Jean Wahl: *Las filosofías de la existencia*, Barcelona, Vergara, 1956, pp. 90-91.

entre los papeles que Sammy atropelladamente metía en el bolso-, después, elevándose por encima de los árboles, sobresaltando a los pájaros dormidos, se oyó aquel grito:

-¡Soy judío!

Ninguna otra perturbación (CC, pp. 120-121).

Por su parte, *Cuentos crueles* refleja su tema central en el epígrafe de su primera parte, tomado de William Blake: “La crueldad tiene un corazón humano y los celos un rostro humano; el terror tiene la divina forma humana y el misterio tiene el vestido del hombre” (CC, p. 129). Castillo destaca de este modo el tema de la crueldad, que sirve de hilo conductor a toda la serie. Esto se evidencia en el carácter despótico de Antenor en “Patrón”, cuya brutalidad alcanza el límite de la perversidad. Recordemos que en este relato el vacío de la relación sexual se acentúa con el paso del tiempo y aumenta la miseria existencial de sus protagonistas. Algo similar sucede en “Capítulo para Laucha” y “Los ritos”, donde la infidelidad surge como consecuencia de la inseguridad personal, el desprecio del otro y la desconfianza en la pareja. Asimismo, en este volumen se retrata el carácter degradado del ser humano a través de textos cargados de violencia que describen el ámbito castrense, como “El cruce” y “Los muertos de Piedra Negra”, entre otros.

En esta colección, sólo “Requiem para Marcial Palma” presenta un epígrafe inspirado en los versos de Celedonio Flores: “Amainaron guapos junto a las ochavas/ cuando un elegante los calzó de cross” (CC, p. 167), con lo que se subraya el ambiente reflejado en la historia. La alusión a uno de los primeros poetas del tango argentino introduce el *leitmotiv* del coraje de los guapos o cuchilleros, que se presentan degradados en su condición de arquetipos.



La elección de este epígrafe tiene un doble significado: alusión al tema del compadre y homenaje a Celedonio Flores, con quien Castillo comparte la pasión por el boxeo, y que incursionó en el ambiente deportivo del box con el seudónimo de 'Kid Cele'. El repertorio de Flores incluye tangos que alcanzaron popularidad a través de la voz de Carlos Gardel. Entre los que descubren un carácter existencialista, destacamos "Por qué canto así", composición donde se destacan aspectos vinculados con la obra de Castillo en lo que se refiere a los cuestionamientos de los personajes sobre su propia vida:

Porque el Tango es macho,  
 porque el Tango es fuerte,  
 tiene olor a vida,  
 tiene gusto a muerte.

(...)

Y yo me hice en tangos,  
 me fui moldeando en odio, en tristeza...  
 En las amarguras que da la pobreza...  
 en llantos de madres,  
 en las rebeldías del que es fuerte y tiene  
 que cruzar los brazos cuando el hambre  
 viene...

Y yo me hice en tangos,  
 porque es bravo, fuerte, tiene algo de Vida,  
 tiene algo de Muerte...

*Porque anduve a ciegas buscando la dicha  
 y pasé la vida engarzando ensueños.*

*Porque soy un árbol que nunca dio flores,  
 porque soy un perro que no tiene dueño.*

*Porque tengo odios que nunca los digo,  
 porque cuando quiero me desangro en besos...*

*Porque quise mucho y no me han querido...  
¡Por eso yo canto tan triste, por eso!*<sup>665</sup>

La segunda parte de *Cuentos crueles* contiene “Los ritos”, último relato iniciado con un epígrafe de Kafka que anuncia el título de la colección siguiente: “[Leopardos]... irrumpen en el templo y beben hasta vaciar los cántaros de sacrificio: esto se repite/ siempre, finalmente es posible preverlo y se convierte en parte de la ceremonia” (CC, p. 195)<sup>666</sup>. De esta manera, Castillo encadena sus historias, en las que ofrece una visión de la realidad donde el sufrimiento aparece como parte de la condición humana. Así, *Las panteras y el templo* se inicia con un epígrafe tomado de Gogol: “Lugar siniestro este mundo, caballeros” (CC, p. 213). Desde el principio, el autor presenta un mundo fracasado, cuya consecuencia es la frustración del hombre. Castillo resalta con este enunciado que no existe una salida para el infierno de sus personajes, demostrando relato a relato la imposibilidad de salvación.

La primera parte del volumen se encuentra encabezada por un epígrafe extraído del Antiguo Testamento (Génesis, II: 18): “No es bueno que el hombre esté solo; le haré ayuda idónea para él” (CC, p. 217). Esta alusión a la creación de la mujer muestra aspectos fundamentales de los relatos. La frase bíblica describe irónicamente la soledad del hombre. De acuerdo con ella, la mujer fue creada para acompañarlo; sin embargo, el relato bíblico da cuenta del fracaso de este proyecto.

---

<sup>665</sup> Celedonio Esteban Flores: Por qué canto así” en *Antología poética*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975, p. 55. [La cursiva es nuestra].

<sup>666</sup> Castillo comenta al respecto: “Te doy una pista personal: el último cuento de *Cuentos crueles* (“Los ritos”) lleva la cita de Kafka sobre los leopardos o panteras. Ese cuento es algo distinto, por su tono, al resto de los *Cuentos crueles*: es (para mí, aclaro) como si abriera una (otra) puerta al próximo libro, que se llamaría *Las panteras y el templo*” [María Claudia González: “Conversaciones...” *Vid. Apéndice*].

En los relatos de Castillo se arriba a una conclusión semejante en su frustración. En el carácter negativo de la relación amorosa se evidencia una actitud misógina, pues la representación de la mujer se muestra cargada de connotaciones negativas. Como ya hemos señalado, los personajes masculinos presentan actitudes estereotipadas respecto a las mujeres. Recordemos que en “La cuarta pared” se describe a la protagonista como objeto de posesión de su marido, atrapada en un matrimonio infeliz y víctima de los celos.

El amor aparece como aspiración imposible, pues los amantes están siempre enfrentados entre sí. Es un proyecto de recuperación del ser perdido, por lo que roba la libertad al otro. De ahí que la relación amorosa se descubra como conflictiva e inevitablemente abocada al fracaso.

En “Vivir es fácil, el pez está saltando” hallamos un epígrafe estrechamente relacionado con las líneas precedentes. La expresión “Merde à Dieu!”, de Rimbaud, (CC, p. 219) encabeza el relato<sup>667</sup>. A través de ella, Rimbaud manifiesta su rebelión contra las reglas impuestas, su insatisfacción, su inconformismo y, consecuentemente, el vacío de su mundo fragmentado. A este aspecto alude Camus cuando analiza la rebeldía metafísica en la obra de Rimbaud y Lautréamont:

---

<sup>667</sup> El poeta francés grabó esta frase en un banco de iglesia para expresar su rebeldía. Este creador visionario había recibido una educación en la más estricta fe católica, pero destruyó los conceptos de familia, trabajo, religión y patria, considerados aniquiladores de su libertad. En el poema “Los poetas de siete años” revela que “No amaba a Dios sino a los hombres” [Arthur Rimbaud: *Poesías y otros textos*, Madrid, Hiperión, 1995, p. 213]. En su poética, Dios es sustituido por Venus, la diosa del Amor. Así lo indica en “Sol y carne”, uno de sus poemas emblemáticos: “¡Creo en ti! ¡Creo en ti! ¡Divina Madre, Afrodita marina!” [*Ibid.* p. 71]. Esta ruptura lo conduce al desequilibrio y a la búsqueda de una nueva explicación del universo.

[Estos poetas] han divinizado la blasfemia y transformado la poesía en experiencia y en medio de acción. Hasta ellos, en efecto, quienes habían pretendido influir sobre el acontecimiento y sobre el hombre, por lo menos en Occidente, lo habían hecho en nombre de reglas racionales. Por el contrario, el surrealismo después de Rimbaud ha querido encontrar en la demencia y la subversión una regla de construcción<sup>668</sup>.

La rebeldía de Rimbaud contra el cristianismo se concretará a través de la impugnación de lo sagrado; por esta razón, hará de la poesía una religión. El poeta se convertirá en demiurgo de un rito encarnado en la videncia, emprendiendo la tarea de desacreditar los libros sagrados y añorando los tiempos en que no existía escisión entre el Bien y el Mal. La búsqueda de la libertad constituye la máxima primordial de Rimbaud. Así, toda su obra representa la afirmación permanente de la singularidad humana. Castillo descubre, mediante estos epígrafes, la ruptura del hombre con Dios, evidenciando el sufrimiento por una libertad que deja al individuo aislado.

La segunda parte se inicia con un epígrafe de Thomas De Quincey: “La gente empieza a darse cuenta de que en la composición de un bello crimen intervienen algo más que dos imbéciles, uno que mata y otro que es asesinado” (CC, p. 251)<sup>669</sup>. El enunciado cobra sentido tras la lectura de “El asesino

<sup>668</sup> Albert Camus: *El hombre...* op. cit. p. 101.

<sup>669</sup> Thomas De Quincey: *Del asesinato...* op. cit. p. 16. Según señalamos, Castillo se vale del tono irónico predominante en los relatos de De Quincey. A este respecto, resultan interesantes los planteamientos del autor británico cuando analiza un asesinato en el que el responsable ha huido:

¿De qué sirve aún más virtud? Ya hemos dado suficiente a la moralidad: ha llegado la hora del buen gusto y de las bellas artes. No hay duda de que el caso fue triste, tristísimo, pero no tiene remedio. Hagamos lo que esté a nuestro alcance con lo que nos queda entre manos, y, si es imposible sacar nada en limpio para fines morales, tratemos el caso estéticamente y veamos si con ello conseguimos algo. Tal es la lógica del hombre sensato. ¿Cuál es el resultado?

intachable”, relato incluido en este apartado. Se evidencia la ironía de la frase en la utilización de los términos ‘composición’ y ‘bello crimen’ si relacionamos estos aspectos con el estudio de la literatura. En la crítica literaria, frecuentemente, se recurre al análisis de la ‘composición’ de una obra y a la noción de belleza que ésta encierra. Sin embargo, en el relato de Castillo, el personaje se esfuerza en la concepción de un asesinato. Desde el epígrafe se anticipa el tono sarcástico del asesino, que describirá la elaboración de su ‘obra’<sup>670</sup>. La interpretación del epígrafe se completa con la alusión al poder del destino, elemento que se interpondrá entre el homicida y la víctima. De esta manera, el autor demuestra que la acción humana está sujeta al azar; por lo tanto, el éxito es siempre fortuito<sup>671</sup>.

---

Pues que secamos nuestras lágrimas y quizá tengamos la satisfacción de descubrir que de unos hechos lamentables y sin defensa posible desde el punto de vista moral resultan una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto [*Ibid.* pp. 20-21].

<sup>670</sup> El asesino planea su crimen según los “principios del asesinato” enunciados por De Quincey: primero, tiene en cuenta “el tipo de persona que mejor se adapta al propósito del asesino”; después, determina “el lugar apropiado” y, finalmente, decide “el momento justo y otros pequeños detalles” [*Ibid.* p. 52].

<sup>671</sup> En este relato se reconocen convenciones del relato policial. Castillo descubre huellas de sus lecturas de autores como Poe y Conan Doyle, a quienes se atribuye la categorización del género. Debemos destacar que la noción de relato policial es una cuestión debatida en los estudios de narratología. Un punto coincidente de la crítica a este respecto es el reconocimiento de patrones estructurales recurrentes en los textos. A esto alude Cristina Parodi:

Desde Poe, el esquema policial queda, pues, formalizado. La trama se centra en un caso, presentado como *un* misterio —en general, un crimen— aparentemente irresoluble, pero para el que hay *una* solución, a la que se llega por el ejercicio de la razón. El relato debe reproducir el camino intelectual recorrido por un personaje —el detective— en sus esfuerzos por descubrir la identidad del criminal. Cumpliendo un plan rigurosamente lógico y orientado hacia el desenlace, el policial narra la historia de la investigación, que lleva a la reconstrucción de la oculta historia del crimen [Cristina Parodi: “Borges y la subversión del modelo policial” en Rafael Olea Franco (Ed.): *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Colegio de México, 1999, pp. 10-17].

Resulta interesante subrayar el lugar privilegiado del género policial en la literatura latinoamericana. En Argentina cautivó a numerosos escritores, entre los que destacan Borges y Bioy Casares, quienes no sólo escribieron relatos policiales sino que divulgaron la obra de los maestros (especialmente los de lengua inglesa), a través de colecciones como las del “Séptimo Círculo”. Para profundizar sobre las características del género policial en general *vid.* los estudios

La tercera parte se inicia con la frase “¡Están aquí! ¡Están en medio de nosotros!” (CC, p. 267), tomada de Maeterlinck. El epígrafe destaca elementos fundamentales de las historias incluidas en este apartado. En ellas, el escritor aborda experiencias que oscilan entre la realidad y la fantasía, la vida y la muerte<sup>672</sup>. La presencia de personajes ‘reales’ como Leonardo da Vinci en “Matías, el pintor”, la combinación extraña de espacio y tiempo de “Triste le ville” y “Week-end” o la influencia de una fuerza sobrehumana en “La garrapata” revelan la alteración a que se ve sometida la realidad. Sartre analiza en *El hombre y las cosas* estos rasgos de la literatura fantástica:

No es necesario ni suficiente pintar lo extraordinario para llegar a lo fantástico. El acontecimiento más insólito, si es único en un mundo gobernado por leyes, vuelve a entrar por sí solo en el orden universal (...). Es un mundo completo en el que las cosas ponen de manifiesto un pensamiento cautivo y atormentado, a la vez

---

clásicos de Pierre Boileau y Thomas Narcejac: *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968; Julian Symons: *Historia de la novela policial*, Barcelona, Bruguera, 1982; Thomas Narcejac: *Una máquina de leer, la novela policiaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; y Roger Callois: *Sociología de la novela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992. Para el desarrollo del género policial en Latinoamérica vid. Mempo Giardinelli: “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”, en Norma Klahn y Wilfrido Corral: *Los novelistas como críticos*, México, Ediciones del Norte y Fondo de Cultura Económica, 1991, entre otros estudios.

<sup>672</sup> A estos aspectos alude Herrero Cecilia cuando analiza lo fantástico como experiencia existencial: “Hay que ponerlo en relación con el mundo misterioso o enigmático de los sueños, con la percepción de la misteriosa identidad del *yo* y la misteriosa identidad del *otro*; con las obsesiones y fantasías que genera en nuestra interioridad el angustioso enigma de la Muerte (fantasías ante los misterios de la ultratumba y la relación entre los vivos y los *muertos*; fantasías generadas por la angustia frente a la Muerte y el deseo de ser inmortal, por la absurda contradicción entre el dinamismo insaciable del Amor y el poder destructor de la Muerte, etc.); es decir, con todo aquello que no puede explicarse desde los esquemas de la *racionalidad* y nos remite a dimensiones más profundas e inexplicables, dimensiones que podemos llamar superracionales o supranaturales (cursivas del autor) [Juan Herrero Cecilia: *Estética y pragmática ... op. cit.* p. 30].

caprichoso y encadenado, que roe por debajo las mallas del mecanismo sin llegar nunca a expresarse<sup>673</sup>.

Castillo demuestra su adscripción a esta idea en el epígrafe citado. El autor confirma de este modo su concepción de *unos mundos reales* caracterizados por la multiplicidad de planos. Como indica nuevamente Sartre:

Lo fantástico ofrece la imagen invertida de la unión del alma y el cuerpo: el alma ocupa en él el lugar del cuerpo, y el cuerpo el del alma, y para pensar esta imagen no podemos utilizar ideas claras y precisas; tenemos que recurrir a pensamientos embrollados, ellos mismos fantásticos; en una palabra, debemos dejarnos llevar en plena vigilia, en plena madurez, en plena civilización, a la ‘mentalidad’ mágica del soñador, del primitivo, del niño<sup>674</sup>.

El último apartado presenta un verso del *Israfel* de Poe: “...en los repliegues de cuyo corazón hay un laúd” (CC, p. 207). El poeta norteamericano inicia este poema emblemático con una expresión tomada de *El Corán*: “And the angel Israfel, whose heart-strings are a lute, and who has the sweetest voice of all God’s creatures”<sup>675</sup>. La importancia de este epígrafe radica en su relación simbólica con “Noche para el negro Griffiths”, cuento que introduce. La mención a Israfel, cuyo nombre significa “el que ejecuta sin entender”, evidencia este hecho para el músico incapaz de comprender la belleza que produce. De acuerdo con la tradición árabe, Israfel es el ángel de la resurrección, que tocará la sexta

<sup>673</sup> Jean Paul Sartre: *El hombre... op. cit.* p. 92.

<sup>674</sup> *Ibid.* p. 93.

<sup>675</sup> Edgar Allan Poe: *Poesía completa*, Madrid, Hiperión, 2000, p. 104. [Y el ángel Israfel, las cuerdas de cuyo corazón son un laúd, y que tiene la voz más dulce de todas las criaturas de Dios. *Ibid.* p. 105].

trompeta en el día del Juicio Final. Por ello, es considerado mensajero de la resurrección y el canto.

El narrador describe, a lo largo de este cuento, las acciones del personaje en relación con su nombre: "Israfel Sebastian Griffiths" (CC, p. 309). Esto se reconoce en el siguiente diálogo del narrador con Cecilia, la amante del músico: "Pregunté quién es. Mi rubiecita de ojos lluviosos dijo: Israfel. Caramba, pensé yo, o lo dije, con una ironía tan fuera de sitio como incomprendible para la muchacha. Caramba con el arcángel de la música: lo han de haber pateado del cielo cuando la rebelión, tan negro lo veo. Y me reí, nerviosamente" (CC, p. 311). De esta forma, Castillo alude también al Lucifer descrito por Milton en *El paraíso perdido*. Recordemos que en esta obra, el ángel caído aparece dotado de una energía positiva: representa al rebelde privado de su felicidad paradisíaca por un dios tirano<sup>676</sup>.

Se observa de esta forma la estrecha relación entre el epígrafe y la historia narrada. No obstante, si consideramos los versos de Poe descubrimos la desproporción del enunciado. Así se expresa en la primera estrofa:

In Heaven a spirit doth dwell  
 "Whose heart-strings are a lute;"  
 None sing so wildly well  
 As the angel Israfel,  
 And the giddy stars (so legends tell)  
 Ceasing their hymns, attend the spell

---

<sup>676</sup> John Milton: *El paraíso perdido*, Madrid, Aguliar, 1952.



Of his voice, all mute<sup>677</sup>.

En el segundo nombre del protagonista se reconoce a Johann Sebastian Bach, el maestro del contrapunto. La relación con el compositor alemán, cuyas obras permanecen insuperadas, se presenta mediante la comparación con la música de Griffiths, descubriéndose la gran diferencia entre el músico mediocre y el genio.

De acuerdo con lo expuesto, se ha podido apreciar la importancia de los epígrafes en los textos de Castillo, que anuncian aspectos fundamentales de las historias y denotan rasgos de sus protagonistas, ofreciendo una base al lector para la interpretación de las mismas.

### VI.3.1.3. Títulos

Respecto a los títulos de los relatos, es interesante aclarar que algunos de ellos proceden de elementos de la trama cuyo significado se desvela sólo con la lectura. En otros casos, provienen de citas literarias. Destacamos a continuación los títulos en los que se perciben puntos relevantes de la estética de Castillo.

Entre los títulos que mencionan a los protagonistas de las historias y anticipan sus características se encuentran “La madre de Ernesto”, “El marica”,

---

<sup>677</sup> Edgar Allan Poe: *Poesía completa... op. cit.*

[En el cielo mora un espíritu  
“las cuerdas de cuyo corazón son un laúd”;  
nadie canta tan extremadamente bien  
como el ángel Israfel,  
y las volubles estrellas (así cuenta la leyenda)  
cesando sus himnos, atienden al sortilegio  
de su voz, mudas todas. *Ibid.* p. 105].

“Erika de los pájaros”, “Volvedor”, “Patrón”, “Hombre fuerte”, “Una estufa para Matías Goldoni”, “Requiem para Marcial Palma”, “Matías, el pintor”, “El decurión”, “Muchacha de otra parte”, “El hermano mayor”, “La mujer de otro”, “Undine” y “La que espera”.

Debemos destacar en este sentido “Volvedor”, donde se refleja a un hombre que regresa al arrabal para matar a un antiguo amigo y vengar una traición. El título subraya la voluntad del autor por retomar el tema del compadrito<sup>678</sup>.

En cuanto a “Una estufa para Matías Goldoni”, anticipa un rasgo del protagonista: un hombre mediocre, deseoso de perfeccionar técnicas de refacción de estufas y con intención de ascenso social, fracasa en sus objetivos.

“Undine” simboliza la feminidad y sintetiza los rasgos de la mujer ideal aludiendo al mito de los espíritus del agua<sup>679</sup>. Castillo recurre a la mitología centroeuropea, donde es frecuente encontrar a las ondinas o *undines* dirigiendo el destino de los hombres<sup>680</sup>. Este breve relato cobra importancia en la narrativa que

<sup>678</sup> Este tema fue desarrollado por Borges en diversos relatos. Nos referimos a “Hombre de la esquina rosada” (*Ficciones*), “El muerto” (*El Aleph*), “La intrusa” e “Historia de Rosendo Juárez” (*El informe de Brodie*), entre otros.

<sup>679</sup> Como ya hemos señalado en el capítulo V, en la narrativa de Castillo se descubre esta caracterización a través de chicas jóvenes, que aparecen como producto de la imaginación masculina.

<sup>680</sup> El origen del mito de las ondinas se ubica en el folklore centroeuropeo. Primero se denominaron *nixen* y posteriormente adquirieron su nombre actual. Paracelso las llamó *undine* (del latín *unde*: onda) en la obra *Lyber Nymphis*. Durante la Edad Media surgen diferentes versiones del mito que retoman las creencias populares: Friedrich de la Motte-Fouqué publicó su obra *Undine* en 1811. Ésta sirvió de inspiración a numerosas obras literarias y musicales. Así, encontramos la leyenda de las ondinas en composiciones de Antón Dvorák, Albert Lortzing, Kart Reinecke y Richard Wagner, entre otros [Vid. Ana Isabel Almendral Opperman: “Existencia y poder de las figuras acuáticas femeninas en la cultura popular centroeuropea. Su significación mitológico-religiosa” en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, CSIC, Tomo XLVII, 1992, pp. 42-55].

analizamos, pues el autor recupera el personaje en diversos textos<sup>681</sup>. Así, la mujer será utilizada para la salvación de los protagonistas masculinos: su figura se presenta como una entequeia inventada por hombres maduros de existencia fracasada.

En otros relatos, el título anticipa la historia. Así ocurre en “Conejo”, “Mis vecinos golpean”, “Los muertos de Piedra Negra”, “Los ritos”, “La cuestión de la dama en el Max Lange”, “La casa del largo pasillo”, “El tiempo y el río”, “La fornicación es un pájaro lúgubre”, “En el cruce”, “Noche de Epifanía” y “Week-end”. En los tres últimos textos mencionados el sintagma define el marco cronoespacial de los hechos narrados: el sitio donde un soldado mata a su teniente y logra vengarse de los abusos que ha sufrido, una noche en que una niña espera la llegada de los Reyes Magos y un fin de semana en San Pedro, respectivamente. Por su parte, en “El hacha pequeña de los indios” el título anuncia el acto ritual que culmina la trama. Algo similar sucede en “Thar”, que desvela una simbología relacionada con una cimitarra antigua: el Thar o Talión representa la venganza de la sangre.

---

Mircea Eliade analiza la supervivencia de los textos tradicionales a través de diferentes épocas. Así, afirma que “toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama ‘imaginación’, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y teologías arcaicas” (p. 19). Más adelante, señala:

Toda cultura es una “caída en la historia”; al mismo tiempo es limitada (...). La presencia de las Imágenes y de los símbolos es lo que conserva “abiertas” a las culturas: a partir de cualquier cultura, australiana tanto como ateniense, las situaciones-límites del hombre se revelan perfectamente gracias a los símbolos que sostienen a estas culturas. Si se desprecia este fundamento espiritual, único, de los distintos estilos culturales, la filosofía de la cultura quedará condenada a ser un estudio histórico y morfológico, sin validez alguna para la condición humana en cuanto tal [Mircea Eliade: *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 186-186].

<sup>681</sup> Así ocurre en “Los ritos”, “El cruce del Aqueronte” y en las novelas *El que tiene sed* y *Crónica de un iniciado*.



“La cuarta pared” alude al concepto teatral de una pared que separa simbólicamente a los espectadores de los actores, y que tiene la función de completar el cuadrilátero del escenario. La peculiaridad de la expresión -que tuvo su auge en la década del sesenta- radica en la consideración del teatro como acto de co-creación. Se enfatiza de esta manera la participación del espectador en la experiencia dramática. El estilo ‘teatro de la cuarta pared’ se fundamenta en el trabajo del actor. Así, se relega a un segundo plano la palabra para destacar el empleo del cuerpo, la voz y la psique de los actores. Como ya señalamos, la relación de este cuento con el drama se confirma al considerar que su existencia narrativa tiene un correlato teatral. Recordemos que el relato retoma la pieza de Castillo, *A partir de las siete*, drama en un acto publicado en su *Teatro Completo*<sup>682</sup>.

“El asesino intachable” revela ya en el título la ironía dominante en la historia. La expresión considera la integridad moral de un asesino, que insiste en sus intenciones honestas al planear su crimen. No obstante, los acontecimientos provocan que se sienta paulatinamente culpable. Como señala en el último párrafo: “Lo merezco: ahora soy rico. Y tanta razón tenía el tío Obdulio acerca de la deshonestidad de los pudientes que estoy a punto de poner un abogado que proteste por apremios ilegales, pruebe que yo ignoraba lo del testamento, soborne a alguien, y alegue locura temporaria y todo eso” (CC, p. 263).

---

<sup>682</sup> Abelardo Castillo: *Teatro completo... op. cit.* pp. 55-64.

“La garrapata” simboliza a la mujer-parásito del relato. Si se tiene en cuenta el significado literal, el Diccionario de la Lengua Española define esta palabra como:

Un ácaro de forma ovalada, de cuatro a seis milímetros de largo, con patas terminadas en dos uñas mediante las cuales se agarra al cuerpo de ciertos mamíferos (hombre, perro, carneros, etc.) para chuparles la sangre; suele ingerir este líquido en tal cantidad, que su cuerpo adquiere un volumen desmesurado, legando a hacerse casi esférico<sup>683</sup>.

El título define a Norah, como ya vimos al estudiar los personajes. Para Morello-Frosch, “la garrapata es la mujer que, como el insecto, parece nutrirse de la sangre del marido más joven, quien, visiblemente desmejorado, envejece rápidamente al tiempo que ella se va convirtiendo en una chiquilina”<sup>684</sup>.

“Noche para el negro Griffiths” hace alusión al único instante de gloria vivido por un músico mediocre. Toda la historia ronda en torno a “la noche en que el negro se identificó diez minutos con el ángel –se tocó el nombre” (CC, p. 310). El narrador describe ese momento: “La trompeta del negro, ya al borde de su último círculo, describió una pirueta, se apoyó un segundo en el saxo y, aceptando el desafío, irrumpió en otras altas esferas de las que ya no se vuelve, improvisando una especie de fuga que me hizo abrir grandes los ojos en la noche atónita” (CC, p. 321).

<sup>683</sup> Real Academia Española, 1984, Tomo I, p 65.

<sup>684</sup> Marta Morello-Frosch: “Prólogo”... *op. cit.* p. 23.

Respecto a los relatos que reciben su título de citas literarias, debemos mencionar “El cruce del Aqueronte”, “Carpe diem”, “Also sprach el señor Núñez”, “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “Triste le ville” y “Las panteras y el templo”.

La relación intertextual de “El cruce del Aqueronte” con la *Divina comedia* se hace evidente en el viaje en autobús, realizado por el protagonista como descenso a los infiernos. Así, Esteban Espósito considera a este viaje como “un Rito de Pasaje, la antesala de algo parecido al Infierno” (CC, p. 338) y alude a la obra de Dante cuando comenta: “¿me habré perdido yo también en medio del camino de mi vida? ¿Será pueril la asociación?” (CC, p. 340)<sup>685</sup>.

En el siguiente texto, Castillo simboliza el contenido global del relato a través del tópico *Carpe diem* (“aprovecha el momento”). Así, sintetiza la trama de esta historia, en la que el protagonista relata el último día compartido con la mujer amada. Recordemos que la fórmula del *Carpe diem* aparece categorizada por Horacio como una invitación a disfrutar del presente sin preocuparse del futuro<sup>686</sup>.

En “Also sprach el señor Núñez” se evidencia la influencia del pensamiento de Nietzsche en el protagonista, cuya misión consiste en denunciar el absurdo de las grandes ciudades. Núñez expone su doctrina y se presenta como el Superhombre de Nietzsche, con la aspiración de fomentar en los individuos su capacidad para elevarse sobre sí mismos. En el relato se describen las consecuencias de la desaparición de valores fundamentales como el amor a la

---

<sup>685</sup> Vid. Dante Alighieri: *Divina comedia*, Madrid, Cátedra, 2003, Canto I, p. 77.

<sup>686</sup> Vid. Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 1999, I, 11, 7-8.

naturaleza, el respeto entre los hombres o el concepto de Dios. A partir de este personaje, Castillo refleja la voluntad humana de hallar respuestas a los interrogantes esenciales que se le plantean.

“Vivir es fácil, el pez está saltando” incluye esta frase en inglés en el cuerpo del relato: “después de un silencio se escucha, cóncava, la voz de Ertha Kit. *Summertime*, canta la voz viniendo como por una calle larga, *and the livin' is easy, fish are jumpin'*” (CC, p. 220). Esta expresión encierra una referencia paradójica: la vida de los protagonistas retratados se caracteriza precisamente por sus dificultades. La paradoja se enfatiza por la angustia que se adivina en el ambiente con el posible suicidio de una joven despechada y la decisión del hombre de terminar con su existencia.

“Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” proviene de una cita de los “Proverbios del infierno”, tomada de *El matrimonio del cielo y del infierno* de William Blake. La frase admite diferentes planos de interpretación. En primer lugar, se entiende la elección al considerar los puntos coincidentes entre la poética de Castillo y la del poeta inglés. En ambas se realiza una interpretación particular del mundo y del hombre en relación con la divinidad, expresando un deseo de liberación de los límites impuestos por los códigos religiosos. Así lo comenta Enrique Caracciolo en una *Antología* de Blake: “Desde su cumbre imaginativa, [Blake] reelaboró los conceptos tradicionales, superó las fragmentaciones impuestas por filósofos y religiones y logró un cuadro del universo en el que Dios, hombre, naturaleza; eternidad e instante; presente y pasado; tangible e intangible;

absolutamente todo es visto como unidad indivisible”<sup>687</sup>. En segundo lugar, el título sugiere una relación clara con “La Flor de Coleridge”, de Borges, relato al que se hace referencia cuando el personaje expresa su desprecio al arte:

Se habla mucho de la flor de Coleridge, de la de Wells, ¡Oh! Viajar al porvenir o al sueño y traer una flor. Bueno, lo que yo digo es cómo viajar al porvenir. O al sueño. O hasta el vértice mismo del infierno: realizar lo aparentemente más demoníaco del acto. Ir, sí, y hasta poder pegar la vuelta. Y venirse de allá *con un tomate*. Y acá entra lo que señalé antes: la voluptuosidad. Porque yo deseo más allá de toda explicación mis tomates, y hasta diría que mis incursiones en el sueño o el porvenir, ahora, consisten sólo en ir a buscar tomates (CC, p. 235).

El personaje ironiza acerca del concepto de creación literaria desarrollado por Borges demostrando los múltiples ‘préstamos’ que se producen en esta literatura. Nos referimos al frecuente recurso a títulos, personajes y acciones de otros escritores. Esto se evidencia en los continuos ejercicios de transtextualidad de los textos borgesianos, que asimilan con destreza y originalidad las huellas de sus lecturas. Borges presenta una visión idealista de la literatura al considerar que todos los autores son un autor. Así, afirma que “en el orden de la literatura, como de los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos”<sup>688</sup>.

Por su parte, “Triste le ville” proviene de una cita literaria modificada. En el cuento “La muerte y la brújula”, incluido en *Ficciones* de Borges, los sucesos

---

<sup>687</sup> Enrique Caracciolo: “Prólogo” a William Blake: *Antología Bilingüe*, Madrid, Alianza, 1998, p. 9.

<sup>688</sup> Jorge Luis Borges: *Otras inquisiciones*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 22.



narrados culminan en una quinta de Triste-le-Roy. En el texto, el detective-protagonista investiga unos asesinatos cuyas pistas lo conducen a la quinta aludida. Como en la historia de Castillo, éste viaja en tren y desciende en “una silenciosa estación de cargas”<sup>689</sup>. Más adelante se describe un pueblo de un modo muy similar a como lo presenta el cuento de Castillo. Así, el narrador comenta: “Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado”<sup>690</sup>. Esta enumeración es utilizada desde la lítotes en “Triste le ville” a partir del comentario del personaje: “No vi otro ser viviente. No vi un perro, no vi un pájaro” (CC, p. 269).

En cuanto a “Las panteras y el templo” -cuento que da título al tercer volumen incluido en *Cuentos completos*-, el sintagma procede de una cita literaria, ya comentada por nosotros. Como se explica en el Posfacio:

Este libro se llama *Las panteras y el templo* por error. La frase de la que tomé el título es de Kafka (*Aforismos sobre el pecado*), y, en las dos traducciones que poseo no dice panteras, sino leopardos. Ignoro si alguna vez leí otra versión, o si sencillamente mi memoria mezcló los nombres de dos animales que fundamentalmente son el mismo (CC, p. 324).

Y confirma más adelante: “Soy incapaz, lo confieso, de renunciar a la palabra “pantera” (...). Cambiar el título de mi libro por un mero escrúpulo textual me parece una infidelidad mucho mayor que citar mal a Kafka” (CC, p. 324).

---

<sup>689</sup> Jorge Luis Borges: *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995, p. 100.

<sup>690</sup> *Ibid.* p. 101.

En esta expresión se condensa la atmósfera angustiosa del relato, que recuerda las ficciones de Kafka. En ellas se describe el horror de la condición humana, en lucha constante por hallar una explicación lógica a situaciones absurdas y misteriosas. En este sentido Castillo propone, al igual que el escritor checo, el tránsito de lo cotidiano a lo insólito, insertando lo fantástico en la realidad de una forma natural.

El valor simbólico de las panteras radica en la concepción del hombre como animal que deambula por el mundo, incapaz de dominar las fuerzas extrañas que influyen en su vida. En ambos relatos se descubre el carácter compensatorio del rito ante la soledad e incomunicación de los protagonistas, temas usuales en la obra de Kafka.

#### **VI.3.1.4. Otros elementos del marco textual**

*Cuentos crueles y Las panteras y el templo* concluyen con un posfacio que evidencia su carácter abierto. A lo largo de esta investigación hemos aludido frecuentemente a estos apartados, pues en ellos se observa la visión de Castillo acerca de la creación. Asimismo, facilitan información sobre el material literario. Como afirma el autor, cuando incluye un posfacio en sus colecciones intenta “develar algunos secretos privados” (CC, p. 324).

Algo semejante ocurre con el prólogo en *Las maquinarias de la noche*. A través de este texto, Castillo comenta el proceso de composición de algunos relatos y reflexiona sobre los géneros literarios:

Me aseguran que *Las maquinarias de la noche* no es un mal título. Espero que por lo menos tenga ese mérito: yo ignoro casi por completo qué significa. Hace unos años un periodista apocalíptico me preguntó si, después de *El que tiene sed* –novela que él consideraba algo así como mi testamento o mi suicidio emblemático–, pensaba publicar alguna otra cosa. Harto de mentir sobre *Crónica de un iniciado*, contesté que sí: un libro de cuentos. Tenía a mano *Las maquinarias de la alegría* de Ray Bradbury, y dije con impunidad: *Las maquinarias de la noche* (CC, p. 349).

Otro rasgo interesante en la utilización de paratextos es la inserción de una nota a pie de página en “Volvedor”. Así, confiere veracidad a los hechos narrados mediante la inclusión de datos que simulan la redacción en una enciclopedia: “Almacén y villa en los alrededores de San Pedro, cercana de aquella llamada Los Dos Machos, cuyo nombre remite al truco y, quizá, también a los protagonistas de esta historia” (CC, p. 101).

En “El asesino intachable”, el autor demuestra con el mismo recurso el control de la narración y evidencia la perspectiva limitada del protagonista en el conocimiento de los hechos. De esta manera, comparte las percepciones del conflicto con el lector y el narrador. En este pasaje se describe al asesino la noche del homicidio cuando especula sobre la hora conveniente para concretar su crimen. En esta situación el personaje recuerda una frase ‘como una revelación’: “Ni un minuto antes, ni un minuto después” (CC, p. 257). La nota explica las palabras del protagonista: “Una frase atribuida al general Aramburu mientras planeaba el golpe que derrocó a Perón. Me temo que mi corresponsal acierta cuando recela que puede resultar incómoda (Abelardo Castillo)” (CC, p. 257). La aclaración irónica del autor da cuenta de su visión en relación a este

acontecimiento de la historia. Así, alude a los años posteriores a la caída de Perón, marcados por sucesivos gobiernos democráticos derrocados por golpes militares. Estos provocaron la progresiva decadencia de las instituciones. Por esta razón, las divisiones sociales y políticas se hicieron cada vez más claras y violentas, lo que justifica la ironía de la aclaración.

### VI.3.2. Intertextualidad

La naturaleza polifónica del universo de Castillo descubre una visión singular de la creación literaria. Los relatos incorporan citas o alusiones a escritores reconocidos. Asimismo, incluyen referencias filosóficas. En la mayoría de los casos, el procedimiento se presenta mediante citas encriptadas. Castillo comenta en relación a este hecho: “[las citas] son como pequeños mensajes para nadie. Yo no me tomo el trabajo de señalarlos al lector, pero a veces confío en que haya *un* lector que sonría conmigo”<sup>691</sup>.

En “Vivir es fácil, el pez está saltando” se presenta la relación intertextual con “El deshollinador” de Blake. El protagonista murmura el primer verso del poema: “*Un ser negro y pequeño grita en la nieve*” (CC, p. 220). La frase cobra importancia en relación con el contenido del relato y anticipa el suicidio del protagonista. Sin embargo, este indicio queda sin explicar si se desconoce el poema:

En la nieve, hay un ser negro y pequeño  
Que grita: “deshollinador” en notas de dolor.

---

<sup>691</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 171.

“Dime, ¿adónde esta tu padre y tu madre?”

“Han ido a la iglesia a rezar.

Porque yo era feliz sobre la tierra,

Y sonreía entre las nieves del invierno,

Me vistieron con las ropas de la muerte,

Me enseñaron a cantar las notas de dolor.

Y porque soy feliz y bailo y canto,

Piensan que no me han hecho daño alguno,

Y han ido a loar a Dios, a su Sacerdote y a su Rey,

Que de nuestra miseria crean paraísos”<sup>692</sup>.

A través del hipotexto se desvela la intención de criticar los pilares de la sociedad occidental: la religión, el amor y la muerte. Recordemos que en esta historia se demuestra el fracaso existencial de un hombre que rechaza el ofrecimiento de salvación por medio de la fe. El protagonista minimiza el valor de los preceptos tradicionales, presentando una actitud sarcástica que roza la blasfemia. Según hemos señalado, la cita de Blake sirve para anunciar la angustia que lleva al suicidio. Este hecho se evidencia en las acciones del personaje que repite estos versos: “Nieve, dice. Grita en la nieve. Cuando suena otra vez el teléfono, sonrío. Hace un movimiento hacia el teléfono o hacia el tablero de dibujo y se detiene. Nieve, dice” (CC, p. 224). Después de estas palabras, el personaje se arroja al vacío.

Como ya señalamos en el capítulo IV, la presencia de la muerte es una clave de las historias de Castillo. Un poema de *El libro de horas* de Rilke

<sup>692</sup> William Blake: *Antología Bilingüe... op. cit.* p. 73.

funciona como hipotexto de “Triste le ville”. El protagonista interrumpe la narración de su situación actual para comentar un encuentro del pasado con una adolescente tibetana:

[La joven] sacó de la cartera un librito, no mayor que un Libro de Horas o un misal, y allí, verde y desnuda junto a la cama (...), comenzó a leer, armoniosamente y en una lengua de aterradora solemnidad (...). Prepárese quien cree, habló bajo mi cuerpo con aquella voz, prepárese quien cree soñar el largo sueño creado en la vida con la minuciosidad con que se talla una figulina de marfil, porque cada hombre soñará en su muerte el sueño que le mereció la vida (CC, p. 271).

La influencia de Rilke se revela en el concepto de la muerte. Para el poeta, ésta se presenta como coronación y sentido esencial de la vida cuando escribe:

Señor, da a cada cual la muerte que le es propia.  
El morir que de aquella vida nace  
en la que tuvo amor, sentido y pena.

Pues sólo somos la hoja y la corteza.  
La gran muerte que todos llevan en sí, es el fruto  
En torno al cual da vueltas todo (...) <sup>693</sup>.

Las ideas de Castillo en torno a la muerte se vinculan asimismo con los planteamientos de Unamuno, uno de los escritores por quien el argentino confiesa una profunda admiración. Como ya hemos señalado, este sentimiento se demuestra en “La agonía sonora”, nota publicada en *Las palabras y los días*. En ella, Castillo afirma: “Miguel de Unamuno, como Nietzsche, como Pascal, a quien

<sup>693</sup> Rainer María Rilke: *El libro de horas*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 181.

aterraba la soledad de su razón en la callada noche del universo, como ese otro Unamuno danés, Kierkegaard, hermano agónico de Dostoievski, de León Bloy, padeció hasta la muerte la más terrible enfermedad del pensamiento, su más terrible maldición: la conciencia de su originalidad<sup>694</sup>.

Para el escritor español, el problema fundamental del hombre es su destino personal e individual. Este hecho entraña el problema de la continuidad y perduración de la existencia. Por ello, el hombre se ha cuestionado acerca de su vida y, en la misma medida, se ha preguntado por su muerte. Ésta puede considerarse coronación o interrupción de la vida y por este motivo ocasiona la indefensión del ser humano. De este modo, la muerte constituye una cuestión personal antes que metafísica. Como se lee en *Del sentimiento trágico de la vida*: “No quiero morirme, no; no quiero, ni quiero quererlo; que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia”<sup>695</sup>. La muerte surge como realidad ineludible de la vida del hombre que amenaza a la conciencia, su más valiosa posesión. La vida humana es conciencia de existir; por esta razón, de su ausencia se colige la imposibilidad de la vida después de la muerte:

Si al morírseme el cuerpo que sustenta, y al que llamo mío para distinguirlo de mí mismo, que soy yo, vuelve mi conciencia a la absoluta inconsciencia de que brotara, y como a la mía les acaece a las de mis hermanos todos en humanidad, entonces no es nuestro

<sup>694</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op. cit.* p. 85.

<sup>695</sup> Miguel de Unamuno: “Del sentimiento trágico de la vida” en *Meditaciones y Ensayos Espirituales*, Madrid, Escelicer, Vol VII, p. 136.

trabajado linaje humano más que una fatídica procesión de fantasmas, que van de la nada a la nada<sup>696</sup>.

En “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” se establecen interesantes relaciones intertextuales. El cuento se inicia con la frase: “Soy un escritor fracasado” (CC, p. 225). De esta manera, Castillo descubre el texto como homenaje a Roberto Arlt, pues este sintagma dio título a un relato de su compatriota. La proximidad del universo narrativo de ambos autores se reconoce en la condición del protagonista, en quien se evidencia una necesidad de destrucción originada por su frustración personal. Según hemos comentado en el capítulo I, Castillo ha manifestado su admiración por Roberto Arlt en diversos textos. Así en *Las palabras y los días* señala: “Arlt, que apasionadamente buscaba la felicidad, sentía la fascinación y el horror de la desdicha. Odiando (o simulando odiar) a un contrahecho, conjuraba mágicamente su propia monstruosidad: la de su alma. Estar construido espiritualmente como Arlt equivale a ser un desdichado”<sup>697</sup>. Y un poco más adelante:

La felicidad no existe, de acuerdo; Dios ha muerto o es un canalla, la vida humana personal no tiene sentido. De acuerdo. Pero hay que vivir y darle un sentido a la vida del hombre, y, si hace falta, hay que inventar un nuevo Dios. Nunca hasta hoy había escrito yo una palabra sobre Arlt; de pronto pienso que podría seguir esto con más facilidad que si hablara de mí mismo<sup>698</sup>.

---

<sup>696</sup> *Ibíd.* p. 134.

<sup>697</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras... op. cit.* p. 25.

<sup>698</sup> *Ibíd.* pp. 27-28.



Como hemos anticipado, Castillo retoma el tema del compadre tratado por Borges en "Hombre de la esquina rosada"<sup>699</sup>. Como sucede en relato borgesiano, en "Requiem para Marcial Palma"<sup>700</sup> se subraya el carácter ficticio de la historia narrada. Así, se duda de la existencia real de los acontecimientos, a los que el narrador considera producto de un sueño. Sin embargo, la coincidencia temática de la lucha de dos guapos por una mujer se resuelve de modo diferente: en el relato de Castillo los rivales utilizan como única arma sus puños y nadie muere.

En "Volvedor" asistimos al regreso de Evaristo Garay, cuyas características permiten una doble vinculación: por un lado, se conecta con los textos de Borges que desarrollan el *leitmotiv* del coraje y, por otro, se relaciona con "La noche boca arriba", de Cortázar<sup>701</sup>. El vínculo se observa cuando Garay menciona una cicatriz en la espalda, consecuencia de un accidente en moto ocurrido en la rotonda de Palermo. A partir de este momento, Castillo construye la trama intercalando las percepciones del personaje, quien revive historias paralelas cuyo punto de unión se encuentra en la noche de Reyes de 1957.

En "Noche para el negro Griffiths", el propio Castillo desvela la relación su texto con Cortázar:

[El relato] puede leerse como una discusión o una deuda. La primera versión de mi cuento es de 1959, pero lo terminé mucho

<sup>699</sup> Vid. Jorge Luis Borges: "Hombre de la esquina rosada"... *op. cit.* p. 103.

<sup>700</sup> Castillo publica este texto en 1966 en el volumen *Cuentos crueles*. Resulta interesante mencionar que en 1964 Cortázar había retomado el texto de Borges en "El móvil", incluido en *Final del juego* [Vid. Jaime Alazraki: "Dos soluciones al tema del compadre"... *loc. cit.* pp. 75-90].

<sup>701</sup> Julio Cortázar: "La noche boca arriba" en *Cuentos completos/1*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 386-392.

después de haber leído “El perseguidor”. La tradición asegura que el plagio es la forma más sincera de admiración: lo mismo vale para algunos desacuerdos. La trompeta, el *hot*, el barrio porteño de Barracas, opuestos al saxo, al *bebop*, al París de Cortázar, son polos de una velada discusión estética y momentos de mi deuda con un cuentista admirable (CC, p. 325).

De acuerdo con lo expuesto, la obra de Castillo se presenta como un palimpsesto enriquecido por voces que sugieren múltiples lecturas. Las palabras de Bernard Lévy, al analizar la obra de Sartre, pueden servir también para describir este rasgo de la literatura que analizamos: “[Los escritores] son atracadores, acaparadores, cambalacheros de obras ajenas, saqueadores de tumbas literarias y de ruinas, devoradores de papel, chupadores de sangre literaria, caníbales. Son alambiques vivientes, abejas, son hombres-libro u hombres-palabra”<sup>702</sup>.

### VI.3.3. Autotextualidad

Las coincidencias de elementos entre sus creaciones se presentan como marcas de la poética de Castillo. De este modo, el escritor incluye en *Las panteras y el templo* un relato perteneciente a la ‘nouvelle’ *La casa de ceniza*. Concretamente en el capítulo XI encontramos el relato el titulado “Matías, el pintor”. El personaje llamado Matías Wenzel introduce una historia a modo de relato enmarcado: “Wenzel terminó de contar esta historia –que yo acabo de transcribir no con el lenguaje irónico, distraído y cortante en que la escuché sino palabra por palabra, tal como

---

<sup>702</sup> Bernard-Henri Lévy: *El siglo... op. cit.* p. 113.

estaba escrita entre sus papeles”<sup>703</sup>. De este modo, el protagonista descubre una etapa de su vida. El personaje maduro ratifica el carácter del personaje-niño en el cuento: “Desde muy chico me recuerdo deliberadamente solo. He *amado* la soledad. Fui amigo de perros, de fantasmas, de diablos jorobados, antes que de muchachos de mi edad”<sup>704</sup>. Se muestra, de esta manera, el mundo de Matías. Si bien ambos textos se presentan como independientes, la lectura de *La casa de ceniza* permite completar la historia del niño-pintor. En la reedición de esta obra de juventud, ocurrida en el año 2001, Castillo ha señalado:

Nunca pensé seriamente en publicar esta historia, nunca la sentí como un hecho literario sino más bien como un homenaje o una despedida. Releyéndola, descubrí que me es menos ajena de lo que yo sospechaba: he encontrado en ella una idea análoga a la de “El candelabro de plata”; he visto, no sin asombro, párrafos idénticos a los que años más tarde imaginé inventar en *Israfe!*<sup>705</sup>.

Otro caso de autotextualidad se descubre en el cuento “Las panteras y el templo”, continuación de la historia inconclusa en “El hacha pequeña de los indios”.

El recurso se utiliza asimismo en relación a un personaje. Así, encontramos a Esteban Espósito en diferentes novelas y en el cuento “El cruce del Aqueronte”. Castillo recuerda una anécdota con respecto a este hecho:

---

<sup>703</sup> Abelardo Castillo: *La casa de ceniza... op. cit.* p. 95.

<sup>704</sup> *Ibid.* p. 96.

<sup>705</sup> *Ibid.* p. 137.

Juan Forn era editor de Emecé y quería publicar una novela mía. Yo venía arrastrando desde hacía años *Crónica de un iniciado*, sin poder terminarla. Le leí los borradores de *El que tiene sed*, y él creyó, mucho antes que yo, que ese fárrago era una novela. Un día supe que si no terminaba *El que tiene sed*, no iba a terminar nunca *Crónica*. Supe, sobre todo, que debía terminar para siempre con el personaje Esteban Espósito<sup>706</sup>.

En cuanto a *Crónica de un iniciado*, hemos observado la recurrencia de algunos elementos en los cuentos. El personaje refiere los problemas familiares ocasionados por el abandono de su madre a los ocho años, como ocurre en “Conejo”, o describe la locura que se manifiesta con golpes de la propia cabeza contra la pared, como en “Mis vecinos golpean”<sup>707</sup>. Esteban Espósito narra una situación semejante a la planteada en “La cuarta pared” (CC, p. 246) respecto a la destrucción de un juguete para evitar el paso del tiempo<sup>708</sup>. En ambas obras se describe cómo el personaje recuerda una anécdota de la infancia cuando buscaba incansablemente algún regalo muy costoso y apreciado y, finalmente, lo rompía cuando lo tenía en sus manos. Esteban destaca este hecho:

Como aquel juguete roto por mí una mañana de Reyes cuando, acaso por primera vez, pensé esto no, esto no lo quiero, esto es demasiado hermoso y se me va a romper algún día y es necesario algo irrompible, diamantino, absoluto, no tristemente sujeto a la vejación del tiempo y a la inmundicia de la muerte, y entonces ya no lo quiero y tomo un martillo, pego, veo saltar los resortes y las

---

<sup>706</sup> Abelardo Castillo: *El oficio...* op. cit. p. 114.

<sup>707</sup> Abelardo Castillo: *Crónica...* op. cit. p. 95 y p. 206, respectivamente.

<sup>708</sup> *Ibíd.* pp. 26- 27.

pequeñas ruedas de lata, miro casi con felicidad la estación en ruinas, los rieles en pedazos<sup>709</sup>.

También retoma la historia de “Hernán” cuando presenta a la señorita Etelvina, “madura profesora enamorada de alumno canalla”, quien “jugó una apuesta y se acostó por fin con ella”<sup>710</sup>.

En lo referente a la concepción de la mujer, Espósito presenta una opinión semejante a la expuesta en “La garrapata” y “La fornicación es un pájaro lúgubre” respecto al temor que las mujeres provocan en los hombres:

El hecho de que jamás haya podido pasármela sin mujeres, la conjetura razonable de que tal vez no lo consiga nunca, no significa que, en el fondo, no les tema. Me dan miedo, sí. Hay algo siniestro en las mujeres, como en ciertas flores, esas flores extravagantes, no se sabe si bellísimas u horrendas, que crecen sombríamente junto a las ciénagas en el corazón de la selva, o esas hembras vampiro, como la del escorpión, que decapita al macho en el instante mismo de la cópula<sup>711</sup>.

---

<sup>709</sup> *Ibid.* Castillo comenta el aspecto autobiográfico de esta situación en la entrevista incluida en el apéndice del presente trabajo:

Parece que cuando era chico yo quería un juguete que se exhibía en un negocio. Éramos pobres nosotros, o sea que ciertos juguetes no estaban del todo al alcance de mi padre. No sé qué era, si una estación de trenes o una estación de servicios; pero era algo bastante sofisticado que valía muy caro. Como yo amaba ese juguete, le hice la vida imposible a todo el mundo (...), y mi tía siempre recordaba lo raro que era yo de chico; porque al final me compraron ese juguete y, cuando yo lo tuve en mis manos, parece que me puse a llorar como un desesperado y lo primero que se me ocurrió decir fue: “Esto se me va a romper algún día”. Y lo tuvieron que devolver. En la vidriera era eterno, estaba más allá, estaba como protegido por una especie de eternidad. En cambio, ya en mis manos, algún día se iba a romper [María Claudia González: “Conversaciones... *Vid. Apéndice*].

<sup>710</sup> *Ibid.* p. 140.

<sup>711</sup> *Ibid.* p. 234.

También en la descripción de las mujeres jóvenes se evidencian recurrencias. Así, se reitera la presencia de la Sirenita, caracterizada como agente salvador a través de su inconsciencia y audacia, por lo que se constituye en la encarnación de la libertad. En ella se destaca la inexperiencia, lo que brinda a los protagonistas la posibilidad de lo inesperado<sup>712</sup>. A estos rasgos alude Esteban: “Ella no es Mara, ella es algo así como el rastro de un sueño: ella es nuestra última y definitiva Ayuda Idónea, es la hija del ángel del amor que es el ángel de la Muerte”<sup>713</sup>.

Espósito presenta una concepción del tiempo que encuentra sus orígenes en “Triste le ville”:

Territorio vasto e irrecuperable donde caben comarcas enteras con su gente y sus lunas sobre el agua, con sus amaneceres, sus árboles del paraíso en las veredas, con el remoto silbato de los trenes que pasan sin detenerse en sus estaciones muertas (...). La edad del hombre no se cuenta por años sino por esas imágenes que acumula la memoria (...). Vio la silueta de un olivo, vio la cara de una mujer desconocida en la ventanilla de un tren, vio la galería de un colegio. Y lo que vio significaba la única cosa que trataría de articular con palabras toda su vida<sup>714</sup>.

Recordemos que en *Crónica de un iniciado* Esteban evoca sucesos aparentemente inconexos de su viaje a la ciudad de Córdoba. Allí, alcanzará su propósito al canjear su vida por la literatura en un pacto diabólico. Así, Castillo

<sup>712</sup> Estas repeticiones se aprecian en *Crónica de un iniciado* [*Ibíd.* pp. 86-87, 231 y 346], *El que tiene sed* [*op. cit.* p. 173, 177 y 183], “Los ritos” (CC, p.208), “Muchacha de otra parte” (CC, 399) y “Undine” (CC, p. 451).

<sup>713</sup> Abelardo Castillo: *El que tiene...* *op. cit.* p. 173.

<sup>714</sup> Abelardo Castillo: *Crónica...* *op. cit.* p. 342.

presenta a un escritor que se encuentra en la disyuntiva de elegir entre vida y literatura, rasgo muy frecuente en los personajes de sus cuentos. También en Espósito se descubren interrogantes existenciales. Como señala Daniel Freidemberg: “Una característica de esta novela es la permanente descolocación del Bien y del Mal, de la mezquindad y de la grandeza. Nadie está del todo seguro de un lado o del otro. Lo trágico no nace ya de una predestinación social, psicológica o metafísica, sino de una incerteza radical”<sup>715</sup>.

En la relación amorosa de “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” se alude a la contemplación del otro como expresión de amor. Esta actitud cobra importancia asimismo en “Buenos Aires azul”, texto incluido en *Las palabras y los días*. En él, Castillo afirma: “Ningún hombre sabe nada de una mujer si no la miró dormir. Ese acto religioso y absolutamente incompañable, el de mirar a mansalva la cara de una mujer que se nos quedó dormida, mirarla hasta sentir miedo, es el verdadero acto de amor”<sup>716</sup>.

Castillo retoma el tema de *El otro Judas* en *El evangelio según Van Hutten*. En ésta última, el narrador se presenta como autor de “un mínimo ensayo escatológico sobre el problema de Judas”<sup>717</sup> en el que “negaba sin demasiados argumentos que el misterio de la traición de Jesús pudiera explicarse por las razones que nos legó la Iglesia”<sup>718</sup>. El autor conecta ambas obras a través de la indagación de verdades teológicas fundamentales del cristianismo. A esto alude el

<sup>715</sup> Daniel Freidemberg: “Los preparativos...” *loc. cit.* p. 129.

<sup>716</sup> Abelardo Castillo: *Las palabras...* *op. cit.* p. 16.

<sup>717</sup> Abelardo Castillo: *El evangelio...* *op. cit.* p. 26.

<sup>718</sup> *Ibid.*

propio Van Hutten: "Judas no traicionó a Jesús. La traición fue un pacto entre Jesús y Judas. Yo encontré la prueba"<sup>719</sup>.

Las ficciones de Castillo presentan al hombre en su intento de entender el universo. Esta empresa se descubre eterna, siempre fracasada y renovada. La expresión artística se constituye en instrumento de la búsqueda, lo que explica las recurrencias de su obra:

Yo nunca creí que el sentido de la literatura y el arte sea su originalidad. Creo más bien en aquello que decía Kierkegaard: la originalidad nace de la angustia. Lo que no es una frase célebre o un patetismo: significa que el hecho de estar en el mundo como un ser singular produce, en ciertos hombres, una reacción antagónica con la realidad, un modo personal de ver *las mismas cosas*. Ésa es nuestra originalidad<sup>720</sup>.

Hemos analizado por tanto la compleja y particular cosmovisión de Castillo. Asimismo, hemos destacado los puntos relevantes de su universo narrativo. El autor despoja de toda trascendencia los grandes problemas del hombre, construyendo una realidad exterior, en conflicto con la interioridad del individuo. De este modo, permanecen insolubles las dificultades de la existencia humana en su condición contingente, finita y mortal.

---

<sup>719</sup> *Ibid.* p. 98. En *El otro Judas*, el Iscariote desempeña una función imprescindible para el cumplimiento de la misión de Cristo y no se descubre como un traidor. Como ya hemos señalado, en esta pieza Castillo retoma los planteamientos de Borges formulados en "Tres versiones de Judas". Recordemos que en el relato borgesiano se señala la condición divina de Jesús y se insiste en el importante papel de Judas, elegido por Dios de entre los doce apóstoles para colaborar con su proyecto [Jorge Luis Borges: *Ficciones... op. cit.* pp. 111- 115].

<sup>720</sup> Abelardo Castillo: *El oficio... op. cit.* p. 167.



#### VI.4. *Cuentos crueles y Las panteras y el templo*, colección de cuentos integrados

Los volúmenes de Castillo que analizaremos a continuación presentan historias ligadas entre sí, confirmando su unidad estética indiscutible. Este rasgo es revelado por el mismo escritor en el Posfacio de *Las panteras y el templo*: “Hace años vengo sintiendo que, realistas o fantásticos, mis cuentos pertenecen a un solo libro. Y la literatura a un solo y entrecruzado universo, el real, hecho de muchos mundos” (CC, p. 323).

En sus palabras hallamos una clave para estudiarlos: el ‘sentimiento’ de obra global nos lleva a analizar *Cuentos crueles y Las panteras y el templo* desde la perspectiva de los cuentos integrados. Describir ambos volúmenes como colecciones integradas exige el examen de este concepto. Por ello, haremos una revisión sucinta de las diferentes posturas críticas sobre este tema para aplicarlas a su obra.

El concepto de “cuentos integrados” descubre una nueva clasificación genérica en la teoría literaria, cuya génesis se halla en el trabajo de Forrest Ingram *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre* (1971). En él se planteó la necesidad de estudiar los relatos unidos entre sí<sup>721</sup>:

---

<sup>721</sup> Actualmente existen diversas aproximaciones teóricas al tema que evidencian puntos de mira distintos. Esto se reconoce en la variedad de términos utilizados para designar esta categoría [vid. Rolf Lundén: *The United Stories of America: Studies in a Short Story Composite*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999].

Literary critics and theorists, in their general treatments of fiction- its forms, craft, techniques, structure, norms, rhetoric, art, development, and history- show little or no interest in the story cycle as a genre. As yet, no attempt has been made to examine systematically the characteristics or range of the story cycle, to understand its dynamics and structure, or to trace its mutations from author to author and century to century<sup>722</sup>.

La perspectiva de Ingram es fundamental para analizar los volúmenes ubicados genéricamente como “colecciones de cuentos integrados”, definidas como “ a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unity”<sup>723</sup>. En este sentido, Rolf Lundén sigue el hilo teórico de Ingram cuando señala que “the short story composite, then, is a form of narrative consisting of interlocking, autonomous stories, a narrative consciously constructed around the tension between simultaneous separateness and cohesion”<sup>724</sup>. La dinámica de este tipo de organización constituye un desafío para la crítica, pues se necesita la percepción de la obra global para aprehender la idea de conjunto. Como apunta Gabriela Mora, “llamamos integrada a la colección de cuentos que presenta

---

<sup>722</sup> Forrest L. Ingram: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre*, The Hague/ París, Mouton, 1971, p. 13. [Los teóricos y críticos literarios, en sus estudios generales de la ficción, -sus formas, capacidades, técnicas, estructura, normas, retórica, arte, desarrollo e historia- muestran poco o ningún interés en la colección de cuentos integrados como género. Hasta ahora no se ha hecho ningún intento de examinar sistemáticamente las características de estas colecciones para entender su dinámica y estructura o determinar el origen de sus cambios de un autor a otro y de uno a otro siglo]. La traducción es nuestra.

<sup>723</sup> *Ibid.* p. 15. [Un grupo de historias ligadas entre sí de manera que mantienen un equilibrio entre la individualidad de cada una de ellas y las necesidades de la unidad más amplia]. La traducción es nuestra.

<sup>724</sup> Rolf Lundén: *The United... op. cit.* p. 33. [La colección integrada es una forma narrativa que se compone de cuentos autónomos entrelazados, una narrativa conscientemente construida alrededor de la tensión entre cohesión y separación simultánea]. La traducción es nuestra.

paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo misceláneo en que dicha relación no existe”<sup>725</sup>.

Ingram centró su interés en hallar el común denominador dentro de los relatos integrados, apuntando la posibilidad de reconocer ciertos dispositivos que los hacen formar parte de un todo. Como destaca, “a composed cycle is one which the author had conceived as a whole from the time he wrote its first story. As story follows story in the series, the author allows himself to be governed by the demands of some master plan, or at least by a unifying directional impulse”<sup>726</sup>.

Gerald Kennedy discrepa de Ingram en este aspecto cuando indica:

In a sense, every single-author volume of stories manifests certain narrative homologies, commonalities of style or sensibility, that (in the absence of scholarly evidence) might be construed as a predetermined design. Given the ultimate inscrutability –if not irrelevance-of authorial intention, we face the impossibility of distinguishing in certain cases between ordered sequences and mere selections of stories editorially arranged. One must concede at last that textual unity, like beauty, lies mainly in the eye of the beholding reader<sup>727</sup>.

---

<sup>725</sup> Gabriela Mora: “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados” en *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Vergara, 1993, p. 113.

<sup>726</sup> Forrest L. Ingram: *Representative... op. cit.* p. 17. [Un ciclo compuesto es aquel que el autor ha concebido como una totalidad desde el momento en que escribió la primera historia. Cuando una historia sigue a otra en la serie, el autor se deja dominar por las exigencias de algún plan maestro, o al menos por un impulso direccional unificador]. La traducción es nuestra.

<sup>727</sup> Gerald Kennedy: “Introduction: The American Short Story Sequence- Definitions and Implications” in *Modern American Short Story Sequences Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge University Press, 1995, p. ix. [En un sentido, el volumen de cuentos de cada autor en particular, manifiesta cierta similitud narrativa, un estilo o sensibilidad común que (en ausencia de una evidencia académica) podría ser interpretado como plan predeterminado. Dada la irrelevante intención del autor, nos enfrentamos con la imposibilidad de distinguir en ciertos

A los presupuestos de interrelación y decisión del autor por lograr la integración, la opinión de Kennedy suma otro rasgo ya enunciado por Ingram y reafirmado por Mora: es necesaria la participación del lector en el descubrimiento de una obra integrada. Si bien en la actualidad no se discute que la lectura sea un proceso de intercambio entre autor y lector, en este caso el último cumple un papel esencial para descubrir los dispositivos de relación estructural.

En este punto finalizan las coincidencias entre teóricos. Mientras Ingram propone la lectura como actividad sucesiva y ordenada de acuerdo con la organización de los textos en el volumen, Gabriela Mora recalca que hay cierto tipo de colecciones integradas “que exige la lectura sucesiva en el orden de presentación para su cabal comprensión. Hay muchos otros, sin embargo, que pueden leerse independientemente y en orden diverso sin que se pierda ni el significado del cuento/ parte o el efecto de unidad del todo”<sup>728</sup>.

Susan Garland incorpora el concepto de “tensión” manifiesta entre las partes que conforman la colección y que proporcionan al lector algunas pautas para la lectura global. Si bien el lector puede optar por una lectura aislada e individual de los textos, algunos rasgos y ciertas frases motivarán el recuerdo de imágenes vinculadas con las demás historias, moviéndolo a una lectura más compleja. Garland explica que el acercamiento aislado a los textos se dará en una primera lectura de las historias de la colección, pero a medida que se avance se reconocerán los lazos entre ellas: “Even as they grow increasingly familiar with a

---

casos entre secuencias ordenadas y meras selecciones de cuentos arreglados editorialmente. Uno debe admitir al final que la unidad textual y la apreciación estética semejante residen principalmente en los ojos del lector]. La traducción es nuestra.

<sup>728</sup> Gabriela Mora: “Notas teóricas...” *op. cit.* p. 116.

cycle, readers would always respond on some levels to the stories as discrete entities. The stories would retain their dual nature as both independent and interdependent”<sup>729</sup>.

A lo dicho se suma la noción de orden *sucesivo y continuado*, destacado por Robert Luscher al estudiar la que él llama “short story sequence”. Luscher sostiene que el lector efectúa la lectura de los relatos tal como se presentan publicados, pues si no lo hiciera de esta manera perdería la idea de continuidad:

Within the context of the sequence, each short story is thus not a completely closed formal experience. Each successive apocalypse in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow. The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact<sup>730</sup>.

La propuesta de Luscher es válida si se compara la “colección secuencial de cuentos” con la novela en cuanto a la relación que se establece entre los capítulos sucesivos. En ese sentido, describe la existencia de eslabones que forman una cadena secuencial:

---

<sup>729</sup> Susan Garland Mann: *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York / London, Greenwood Press, 1989, p. 19. [Incluso, al tiempo que se van familiarizando con el ciclo, los lectores responderían en algunos niveles a las historias como entidades discretas. Éstas conservarían su doble naturaleza, tanto independiente como interdependiente]. La traducción es nuestra.

<sup>730</sup> Robert M. Luscher: “The Short Story Sequence: An Open Book” in *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge/ London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-149. [Dentro del contexto de secuencia, cada cuento no es, por ello, una experiencia formal completamente cerrada. Cada final sucesivo nos prepara de alguna manera para el próximo, arrojando luz sobre los mundos que vienen a continuación. De esta forma, la obra como unidad se transforma en un libro abierto, invitando al lector a construir una red de asociaciones que ligue los cuentos entre sí y les ofrezca un conjunto de claves temáticas acumulativo]. La traducción es nuestra.

With a shorter table of contents, a clearer thematic thrust, and the development of links between individual stories, a collection is able to approach the unity and progression which characterize the sequential form. To cross into the middle range of the continuum, however, the volume must in some way be dynamic. In other words, the reader must perceive that thematic similarities and patterns of coherence ultimately forward the development of some larger theme, not just bind the work mechanically<sup>731</sup>.

Los críticos toman como punto de apoyo las marcas distintivas de la novela para desentrañar los rasgos de la serie de cuentos integrados. Garland discute la necesidad de que haya un mismo protagonista en los relatos de un volumen integrado:

Unlike the novel, where a protagonist generally assumes the center of the stage through most of the book, there is often no protagonist in a cycle or, if there is one, his or her importance is usually restricted to a limited number of stories (...) In cycles where there is a new protagonist in virtually every story and where few of them appear in more than one story (...) characters are physically separated from one another by the boundaries of the short story<sup>732</sup>.

---

<sup>731</sup> *Ibid.* pp. 163-164. [Con un índice general más breve, un hilo temático más claro y el descubrimiento de vinculaciones entre las historias individuales, una colección es capaz de alcanzar la unidad y la progresión que caracterizan al estilo secuencial. De cualquier modo, para llegar al centro del continuum, el volumen debe ser, de alguna manera, dinámico. En otras palabras, el lector debe percibir que las similitudes temáticas y los patrones de coherencia persiguen el desarrollo de algún tema mayor, y no sólo sirven para ligar mecánicamente la obra]. La traducción es nuestra.

<sup>732</sup> Susan Garland Mann: *The Short Story ... op. cit.* p. 11. [A diferencia de la novela, donde un protagonista generalmente asume el centro de la escena en la mayor parte del libro, rara vez existe un único protagonista en un ciclo, y, en el caso de que haya uno, la importancia de él o de ella está normalmente restringida a un número limitado de historias (...). En los ciclos donde hay un nuevo protagonista en cada cuento, y donde pocos aparecen en más de una historia (...), los personajes aparecen físicamente separados unos de otros por las fronteras del cuento]. La traducción es nuestra.

En este aspecto, coincidimos con Gabriela Mora en reconocer la existencia en los textos de “otros amarres muy sutiles de líneas tiradas previamente que juntan y explican (aunque sea parcialmente) algunos patrones recurrentes”<sup>733</sup>. Este hecho no implica necesariamente la incorporación de un relato de cierre para completar un ciclo, como sostiene Ingram al designarlos con ese nombre:

Since short story cycles do not usually have a single multiple-stranded action which must taper off through climax and denouement as do most traditional novels, its typical concluding section or sections round off the themes, symbolism, and whatever patterned action the cycle possesses. The rounding off process could simply complete the design announced (subtly) in a prologue. Usually, however, it attempts to draw together in a final story or series of stories the themes and motifs, symbols, and (sometimes) characters which have been developing throughout<sup>734</sup>.

La lectura profunda será el método más eficaz para el establecimiento de las marcas que vinculan los cuentos de una *serie o colección integrada*. Es interesante la propuesta de Ingram de buscar un método singular, que se ajuste a las necesidades de los textos mediante una serie de interrogantes puntuales en cada caso:

---

<sup>733</sup> Gabriela Mora: “Notas teóricas...” *op. cit.* p. 123.

<sup>734</sup> Forrest L. Ingram: *Representative...* *op. cit.* pp. 22-23. [Puesto que el ciclo cuentístico tiene en general una acción separada y completa, y la novela presenta una multiplicidad de acciones entrelazadas que se deben cerrar poco a poco siguiendo el argumento, en el clímax y desenlace en la mayoría de las novelas tradicionales, es típico concluir sección por sección redondeando los temas y los símbolos. El carácter completo del proceso puede perfeccionar el diseño anunciado en el prólogo. Usualmente, sin embargo, la prueba para deducir la correlación de temas, motivos, símbolos, y algunas veces, de personajes que han sido desarrollados desde el principio hasta el final se encuentra justamente en el final de los cuentos o en el relato de cierre de una serie de cuentos]. La traducción es nuestra.

Not all of the above methodological questions, of course, are relevant to every cycle of stories. Initial perceptive reading of any volume of stories should signal to the critic which of the above questions are relevant and what other questions must be asked if the work of art he is examining is to be grasped as an artistic whole. For only by asking relevant questions can a reader hope to perceive, in an epiphany of critical understanding, how, without contradiction, the many are one and the one many. Only then will the *claritas* of the whole be perceived as a function of the *integritas* and *consonantia* of its parts<sup>735</sup>.

Otro punto de debate en la consideración de los relatos integrados ha sido el tema abordado por los textos. Si bien no se establecen restricciones en este sentido, Garland nombra algunos lugares comunes en ellos que casan perfectamente con la narrativa de Castillo: "one repeatedly discovers that twentieth-century cycles are preoccupied with certain themes, including isolation, disintegration, indeterminacy, the role of the artist, and the maturation process"<sup>736</sup>.

Un ejemplo analizado por Ingram es *L'Exil et le Royaume* de Albert Camus, ciclo caracterizado por la lucha entre el individuo y la sociedad. En él se concreta la tensión entre la soledad del hombre y la búsqueda de un encuentro solidario con los demás. El tema se desarrolla mediante la presentación de ciertas

---

<sup>735</sup> *Ibid.* p. 45. [Por supuesto, no todas las cuestiones metodológicas anteriores son relevantes para cada ciclo cuentístico. La percepción inicial de la lectura de cualquier volumen de cuentos podría señalar a los críticos cuáles de las cuestiones precedentes son relevantes y qué otras deben ser presentadas si la obra de arte es examinada para ser entendida como un todo artístico. Pero solamente planteando las cuestiones relevantes el lector puede percibir, en una epifanía de comprensión crítica, cuántos lo son, sin contradicción. Sólo entonces la claridad del concepto será percibida como una función de la integración y consonancia de sus partes]. La traducción es nuestra.

<sup>736</sup> Susan Garland Mann: *The Short Story...* *op. cit.* pp. 13-14. [Uno descubre a menudo que los ciclos del siglo veinte están preocupados por ciertos temas que incluyen el aislamiento, la desintegración, la indeterminación, el rol del artista y los procesos de maduración]. La traducción es nuestra.



situaciones, escenas, personajes, acciones, diálogos, motivos y símbolos comunes. Ingram aclara que, para aprehender el juego de este ciclo, el lector debe reconocer algunas reiteraciones o recurrencias: “such symbols as rocks, sand, water (rain, river, and sea), snow and cold, sun and light, heat, silence as a means of communication, birds and the cry of birds, breathing and the inability to breathe, enclosures and open expanses”<sup>737</sup>.

De este modo, los relatos integrados constituyen una modalidad que potencia los múltiples recursos del género cuentístico. Mora insta ciertos tipos de *series o colecciones integradas* teniendo en consideración una variedad de vínculos que van desde el título al narrador, la presencia de un mismo personaje o personajes paradigmáticos, un escenario compartido, motivos repetidos o el uso de técnicas discursivas semejantes. Vemos en este sentido elementos recurrentes que permiten inscribir los volúmenes de Castillo dentro de esta categoría textual.

En *Cuentos crueles* el carácter de colección integrada se encuentra reforzado por el tema, la estructura y los contextos donde se desarrollan las historias. El concepto de unidad se observa ya en el título, pues todos los textos reflejan

---

<sup>737</sup> Forrest L. Ingram: *Representative... op. cit.* pp. 38-39. [Símbolos como las rocas, la arena, el agua (la lluvia, el río y el mar), la nieve y el frío, el sol y la luz, el calor, el silencio con significado de comunicación, los pájaros y el canto de los pájaros, la respiración y la incapacidad de respirar, cierran y abren espacios (la traducción es nuestra)]. Contrariamente a lo dicho por Ingram, Gabriela Mora considera que éstos no pertenecen a determinados géneros:

A propósito de tipologías, no creemos que los temas sean una base adecuada para clasificar estas colecciones, como lo sugiere Susan Garland. Sosteniendo que algunos de ellos como la soledad y el aislamiento se adecuan de manera especial al formato de la colección integrada, los aisló como subtipos de la especie. Dado que esos temas son ya reconocidos asuntos de la literatura del siglo veinte en todos los géneros, una división de este tipo sólo ofuscaría la materia [Gabriela Mora: “Notas teóricas...” *op. cit.* p. 128].

diferentes manifestaciones de la crueldad<sup>738</sup>. Este punto recurrente descubrirá situaciones vitales constantes en los nueve relatos. Así lo reconoce el propio autor, en la entrevista incluida en el apéndice del presente trabajo:

C.G. Respecto a la unidad estética en el momento de hacer una antología de cuentos, -por ejemplo en *Cuentos crueles*, el tema recurrente-, ¿surge antes de la escritura? ¿Eso condiciona los relatos? ¿O es al revés? ¿Empieza a escribir cierto número de relatos y va tomando forma o conciencia esa idea de unidad, de que va por ese camino?

A.C. En mi caso es la primera versión. Poe decía que él había escrito todos sus cuentos a lo largo del tiempo teniendo presente la idea de un libro (...). Ese libro [*Cuentos crueles*] tenía en el original textos que después saqué, porque quería que no hubiera ningún cuento fantástico en ese libro. Es decir, ya lo sentí como libro de cuentos realistas, que no necesariamente tenían que ser políticos. Hay uno o dos que tocan determinado tema ahí; pero quería que reflejaran esa cosa que yo llamo crueldad (...). Otras veces tengo tendencia a organizarlos *a priori*. Pero eso no condiciona para nada la escritura. Si estoy escribiendo una serie de cuentos fantásticos, por ejemplo, y se me cruza un cuento realista,

<sup>738</sup> Francisca Nogueroles examina la existencia de dos corrientes estéticas paralelas en las más significativas colecciones de cuentos integrados en español. Reconoce tendencias modernas, en las que se evidencia el aporte de los textos costumbristas decimonónicos, y las formas posmodernas, surgidas a partir de la influencia de las vanguardias. De acuerdo con esta clasificación, las colecciones integradas de Castillo forman parte de “los cuentarios modernos” que “presentan unidad espacial, temática y de personajes para ofrecer una visión totalizadora de la realidad, en la que predomina la nostalgia del pasado y el rechazo de un presente marcado por la alienación”. Nogueroles da cuenta de los escasos estudios en torno a las colecciones de cuentos integrados en español. En este sentido, subraya los trabajos pioneros de María Luisa Antonaya Núñez-Castelo, Miguel Gomes y Gabriela Mora [Francisca Nogueroles Jiménez: “Juntos, pero no Revueltos”: La Colección de Cuentos Integrados en las Literaturas Hispánicas”, presentado en el Congreso Internacional “Interdisciplinary Approaches to Short Fiction Theory and Criticism”, Universidad de Salamanca, 2004].



lo escribo y se terminó. Y lo pondré en otro libro o lo tiraré a la basura<sup>739</sup>.

El libro presenta relatos cohesionados, que desarrollan situaciones independientes en torno al motivo de la crueldad. Cada uno de ellos acentúa este rasgo y reitera la caracterización de un ser humano acechado por sus debilidades como constante temática. Como ya hemos señalado, Castillo introduce el *leitmotiv* en el epígrafe<sup>740</sup>, destacando la crueldad como hilo conductor de la colección.

En “Capítulo para Laucha”, el relato de apertura, se describe la decepción sentimental en el reencuentro de personajes, ahora adultos, que evocan un amor infantil. La mujer vive la situación con complicidad, permitiendo la proximidad de su antiguo enamorado. Sin embargo, la intimidad se rompe en los últimos párrafos con la llegada del esposo. La crueldad de los hechos se reconoce cuando la mujer exhibe las fotografías de su boda, destruyendo los recuerdos del primer amor. Para Manuel Ríos Ruiz:

Es en “Capítulo para Laucha” donde surge la máxima crueldad de lo fraterno y del tiempo perdido, de lo más esencialmente intrínseco. Evocación y presencia toman cuerpo admirable, desnudamente crucial (...). Cruel intimismo, desazonado, angustioso de tan vital. Página de la vida nunca más cierta<sup>741</sup>.

Algo semejante se evidencia en “Los ritos”, con el que se cierra el volumen.

El contenido de este relato descubre la estructura cíclica del libro: Castillo regresa al

<sup>739</sup> María Claudia González: “Conversaciones...” [Vid. Apéndice].

<sup>740</sup> Recordemos que el epígrafe tomado de William Blake refleja el tema central: “La crueldad tiene un corazón humano y los celos un rostro humano; el terror tiene la divina forma humana y el misterio tiene el vestido del hombre” (CC, p. 129).

<sup>741</sup> Manuel Ríos Ruiz: “Abelardo Castillo: *Cuentos crueles*”... *loc. cit.* p. 178.

punto de partida iniciado en “Capítulo para Laucha”, pues en ambas historias se describe la crueldad unida al fracaso amoroso y sus corolarios: la falta de amor, la inseguridad personal, el desprecio del otro y la infidelidad. En estos relatos, el desengaño amoroso precipita la ruina personal y enfatiza el aislamiento de sus protagonistas. A través de la traición, el amor se infecta y origina un clima de hostilidad.

En cuanto a los textos intermedios, la expresión de la crueldad se observa en la vida cotidiana de los personajes de “Patrón”, donde se representa la perversidad en la relación sexual, o “Una estufa para Matías Goldoni”, donde la vida fracasada se describe a través del humor negro.

En otros relatos, lo cruel trasciende al ámbito social. En “Hombre fuerte” se subraya la degradación del arribista Anselmo Arana. A través de este personaje se denuncia la decadencia de unas instituciones democráticas dominadas por la corrupción y el fanatismo. Arana exhibe su condición violenta como rasgo necesario para desempeñar cargos de poder. Así recuerda la noche en que humilló a su rival:

No me ensañé, nicoleño. Probé a darte con toda mi alma por ver hasta dónde aguantabas. Pegarte, esa noche, fue lindo por vos; por cómo se te agrandaba el animal adentro. Cuando el cabo me anunció ya está bueno mi comisario Arán, y volví en mí y me aparté, recién entonces te derrumbaste. Quise verte los ojos y te di vuelta la cara con la bota: abiertos los tenías. Mirada de acordarte. Te marqué por lujo, ritualmente, como quien hace un nudo en el pañuelo de otro (CC, pp. 158-159).

Algo similar se observa en otras historias que transcurren durante el período posterior a la caída de Perón. En “El cruce” y “Los muertos de Piedra Negra” se

retratan las divisiones sociales y políticas, marcadas por la violencia del país, y se denuncia el abuso de poder por parte de la jerarquía militar.

De esta forma, los textos de este volumen se presentan unidos por el tema y a la vez reflejan el espíritu de la época en que fueron escritos. A esto alude el propio Castillo:

*Cuentos crueles* fue escrito entre 1962 y 1966, vale decir, en la sonora década del 60, años que no fueron el tiempo dorado e irresponsable que algunos imaginan, sino el preludio de otros años atroces y violentos que siguieron y que aún vivimos. Yo no sé de qué modo mis cuentos testimonian aquellos días, que también son éstos: sé que de *algún modo* los testimonian. Sé que corresponden no sólo en algún caso por su asunto, sino hasta por la exasperación de su tono, a ese periodo turbulento en que la violencia, el sexo, la política, la crueldad, el nacimiento y la casi simultánea muerte de las ilusiones fueron, para nuestra generación, no meros temas literarios, sino el ámbito donde unos hombres, que éramos nosotros, vivieron, amaron, creyeron, traicionaron, fueron traicionados y escribieron<sup>742</sup>.

El relato de clausura sintetiza todo el volumen, y a través de su epígrafe abre la puerta de *Los mundos reales*. Ya hemos señalado los comentarios del propio autor sobre la elección de este epígrafe, que anuncia el siguiente volumen *Las panteras y el templo*<sup>743</sup>. Su valor simbólico radica en la concepción del hombre, que deambula por el mundo como un animal incapaz de dominar las

---

<sup>742</sup> CC, p. 209.

<sup>743</sup> Como ya hemos comentado al hablar de las relaciones transtextuales, el epígrafe fue tomado de Kafka: “[Leopardos]... irrumpen en el templo y beben hasta vaciar los cántaros de sacrificio: esto se repite/ siempre, finalmente es posible preverlo y se convierte en parte de la ceremonia” (CC, p. 195).

fuerzas extrañas que influyen en su vida. Así, anuncia el tono de las historias incluidas en la siguiente colección. En ellas se describe la soledad e incomunicación de los protagonistas y se presenta el horror de la condición humana, en lucha constante por hallar una explicación a su angustia y frustración.

*Las panteras y el templo* reúne once relatos divididos en cuatro partes de diversa extensión. En ellos, Castillo cuestiona el acto de escribir y su relación con la vida. Este hecho se evidencia en “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “El hacha pequeña de los indios”, “Triste le ville”, “El asesino intachable” y “Las panteras y el templo”. En estos textos observamos numerosos pasajes cuyo fundamento es la reflexión sobre la escritura revelando el carácter ficcional de la literatura que se piensa a sí misma y descubre sus andamios. De esta forma, en el plano textual el autor expresa su desconfianza en la propia escritura, que descubre sus mecanismos de construcción.

Existe una evidente conexión entre los personajes de Castillo y el espacio donde transcurren sus existencias. En estos relatos, se describe un universo cerrado, lo que provoca el aislamiento de los protagonistas de “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “La garrapata”, “El hacha pequeña de los indios”, “El asesino intachable”, “Las panteras y el templo”, “Matías, el pintor” y “La cuarta pared”. Cada uno de los cuentos se desarrolla en un escenario análogo: una habitación o una casa, verdadero infierno personal de sus moradores.

Los protagonistas de las diversas historias se encuentran unidos por su lucha contra un presente desolador: su única posibilidad de huida es la evocación

de un pasado definitivamente perdido. La noción de tiempo vacío se manifiesta en el fracaso de la relación amorosa en “La cuarta pared”, “La garrapata”, “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “El hacha pequeña de los indios” y “Las panteras y el templo”. En estas historias se presentan personajes deseosos de inmovilizar el presente, y de detener el paso del tiempo sobre sus propias vidas.

La unidad de la colección se evidencia asimismo en la caracterización similar de los personajes. Se trata de hombres jóvenes, de entre treinta y treinta y cinco años, generalmente relacionados con el mundo del arte pues son dibujantes, críticos literarios o escritores. Todos ellos, son solitarios e indiferentes, sufren la angustia de vivir en un mundo sin sentido y sus actitudes dan cuenta de su manera de ser. Es el caso de los protagonistas de “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “La cuarta pared”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “El hacha pequeña de los indios”, “Las panteras y el templo”, “Triste le ville” y “Noche para el negro Griffiths”. En ellos se evidencia la preocupación por problemas específicamente humanos. Así, el autor presente una intriga similar en todos los relatos desarrollada desde ángulos diferentes, descubriendo matices en la caracterización de los protagonistas según su grado de aislamiento. En todos ellos se describe el vacío existencial y el hecho de que están condenados a la más absoluta desesperanza.

En lo que respecta a las mujeres, éstas se enfrentan a los hombres en la relación amorosa, y arruinan el amor o son imposibles de alcanzar. Observamos estas situaciones en “Vivir es fácil, el pez está saltando”, “La cuarta pared”, “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, “El hacha pequeña de los indios”,

“Las panteras y el templo” y “Noche para el negro Griffiths”. Cada una de las historias descubre por tanto una relación amorosa fracasada e inserta en un mundo adverso.

Por otra parte, en los relatos de *Las panteras y el templo* se describen conflictos subjetivos que evolucionan desde lo real-verosímil hasta lo real-metafísico. Esto se evidencia en el camino recorrido por los protagonistas de los cuentos de apertura y cierre. En “Vivir es fácil, el pez está saltando”, se describe de forma realista a un hombre aparentemente indiferente ante el abandono de su pareja, que acaba suicidándose. Por su parte, “Noche para el negro Griffiths”, refleja la fusión de la realidad con un universo paralelo, lo que posibilita la “caída” de Griffiths desde Buenos Aires hasta New Orleans y su traspaso por una grieta a otro mundo. La estructura, organizada a partir de estos polos, revelará los diversos perfiles de un universo absurdo: Castillo resalta con este volumen que no existe una salida para el infierno de sus personajes, demostrando relato a relato la imposibilidad de salvación.

De esta manera, queda claro el objetivo del autor: el punto de enlace fundamental entre los textos de *Las panteras y el tempo* es la presentación de una existencia vacía para los personajes. De acuerdo con lo expuesto, hemos destacado las estrategias utilizadas por Castillo para conferir unidad a esta colección: los juegos metaficcionales, el tono pesimista de las historias, el espacio y el tiempo en relación con la existencia de los protagonistas, la caracterización de los personajes y la subjetividad de sus conflictos permiten establecer vínculos de cohesión claros entre los diferentes relatos.



## CONCLUSIÓN

En las páginas precedentes se ha demostrado la singular cosmovisión que Abelardo Castillo refleja en sus relatos, en la que se presenta a un ser humano que sufre, discute y elige, sin albergar ninguna certeza en su existencia.

Al estudiar el contexto en el que le ha tocado vivir, destacamos los hechos que marcaron su juventud y desarrollaron en él una actitud crítica frente a la realidad de su país. Castillo inició su vida pública en la década del sesenta, época de cambios vertiginosos, simultáneos en todo el planeta. En ella cobró relevancia la reflexión acerca del papel del intelectual en la sociedad, aspecto que ha marcado su claro compromiso ideológico.

Hemos subrayado cómo en los años sesenta los jóvenes tuvieron por primera vez un acceso relativamente fácil a la obra de los grandes pensadores europeos y norteamericanos, lo que redundó en el conocimiento global de las últimas corrientes estéticas e ideológicas. Así que, Castillo compartió cuestionamientos existenciales -reconocidos como marca generacional-, con los escritores que colaboraron en las revistas *El grillo de papel* (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986), dirigidas por él. Desde las páginas de estas publicaciones, el autor participó activamente en la discusión sobre los sucesos histórico-políticos que convulsionaba el subcontinente en ese momento. Asimismo, hemos destacado las consecuencias de la revolución cubana en su generación, marco de referencia y tema de debate en los ámbitos intelectuales, siendo los que potenciaron la disidencia o el apoyo al castrismo, elementos decisivos para entender la producción cultural de la década del sesenta.

Asimismo, fue necesario destacar la vinculación de la obra de Castillo con la literatura de otros autores rioplatenses. Así, el autor, que no rompió con las propuestas estéticas de sus predecesores, no se incluyó en el grupo de los 'parricidas'. Entre sus amores literarios destacan Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La elección de los temas, la especial atención dedicada al estilo en sus textos, y su intento de una relación cómplice con el lector, nos descubren, entre otros elementos, claros puntos de contacto con la obra de sus precursores.

Los relatos de Castillo ofrecen una visión de la condición humana marcada por la fragilidad de una existencia siempre limitada, incompleta y contingente. Este hecho explica su relación con la estética del absurdo, y su vinculación con el pensamiento de Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger, así como con el descarnado y complejo retrato del ser humano inscrito en las obras de Dostoievski y Kafka. Asimismo, en su mirada crítica, Castillo refleja los planteamientos del absurdo propuestos por Sartre y Camus.

Tras revisar la visión del hombre condenado a la desesperanza en *El mito de Sísifo* de Camus y *El ser y la nada* de Sartre se descubre que en la obra de Castillo predomina el absurdo desde el punto de vista temático. Así, no podemos considerar al argentino como un seguidor acrítico de los postulados existencialistas, pues revisó los razonamientos de ambos pensadores y, en diálogo con ellos, afrontó la empresa de describir la realidad del hombre de su tiempo.

En las historias de Castillo se describe la incomunicación, el desequilibrio y la frustración de un hombre, abandonado al sinsentido. Sus relatos descubren el

drama provocado por el desamor, evidenciado especialmente en la institución del matrimonio. En el ámbito social, el autor denuncia el fracaso de los discursos dogmáticos cuestionando su capacidad para dar respuestas definitivas a las comunidades. Se retrata la degradación del ser humano a través de la violencia y la crueldad. En esta realidad desesperanzada, las grandes urbes contribuyen a la alienación de los individuos estableciendo una barrera insalvable entre ellos.

La consecuencia de estos hechos es la presentación recurrente de individuos solitarios, asediados por el desamor y el fracaso, cuya trayectoria vital queda engañada tempranamente con la pérdida de la inocencia. Así, hemos puntado cómo la soledad, el abandono y la violencia se constituyen en rasgos característicos de la niñez y la adolescencia. En cuanto a los personajes adultos, los vínculos personales se rompen o desaparecen con facilidad por el mal conocimiento del otro. Así, en la descripción de estos seres fracasados se descubre la esencial irracionalidad de la existencia humana.

En el estudio de las técnicas del “taller” Castillo, el autor recurre a diversos procedimientos para corroborar su cosmovisión. La hostilidad de la realidad quedará reflejada en espacios cerrados, que aíslan a los personajes y sólo les permiten escapar a través del sueño. En cuanto al tiempo, Castillo describe a individuos obsesionados con el pasado y sin esperanza de futuro insertos en un círculo vicioso: añoran situaciones pasadas irrecuperables en el presente, lo que provoca la consiguiente frustración de los personajes.

Al abordar las modalidades discursivas, hemos destacado el uso de técnicas que contribuyen al distanciamiento del lector. Los modos de narrar

presentan distorsiones frecuentes en la voz narrativa y un punto de vista frecuentemente exterior al marco del relato. Este hecho provoca la descripción aparentemente objetiva de las acciones. Por otra parte, Castillo recurre a sus experiencias personales para construir sus relatos. Así, utiliza elementos autobiográficos en sus textos, lo que puede ser calificado como estrategia autoficcional. En cuanto a la frecuente aparición del narratario, hemos reconocido su participación como mediador de la información entre el narrador y el lector.

Los textos presentan una visión sesgada de la realidad a través del recurso al humor negro, la ironía y la metaficción. En cuanto al uso del lenguaje, destaca la utilización de registros lingüísticos que buscan reflejar la realidad de los personajes. Así, los términos coloquiales -que se manifiestan a partir de una profunda observación del entorno-, coexisten con el lirismo de numerosas expresiones.

Por otra parte, Castillo descubre en su obra la huella de sus múltiples lecturas en sus textos, por lo que el comentario de las diferentes relaciones transtextuales nos ha merecido especial atención. Con estas fuentes literarias en el propio texto, se descubre el deseo del autor de reclamar un lector cómplice y que comparta sus referencias culturales.

Finalmente, por las obvias correlaciones y convergencias, hemos definido los volúmenes *Cuentos crueles* y *Las panteras y el templo* como evidentes colecciones de cuentos integrados. En *Cuentos crueles* el carácter de colección se manifiesta a través del tema, el tono, la estructura y los contextos compartidos. Así, cada uno de los relatos desarrolla el motivo de la crueldad y reitera la

descripción de un ser humano traicionado por sus debilidades. Por su parte, *Las panteras y el templo* presenta claras conexiones en sus juegos metaficcionales, las situaciones descritas, la caracterización de los personajes y la presentación del espacio y el tiempo en función de los conflictos íntimos de los protagonistas. En definitiva, nos hemos acercado a los relatos de Castillo desde una propuesta multidisciplinaria, y pasando de lo general a lo particular.

El autor argentino describió la realidad en sus múltiples facetas y aún hoy continúa removiendo nuestras conciencias. Esto se evidenció en el discurso inaugural de la Trigésima Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en abril del presente año, que incluimos en el apéndice, y donde confirmó los cuestionamientos de su juventud. Por todo lo expuesto, su nombre se destaca entre la nómina de autores argentinos, y su obra es reconocida como una de las bases indiscutibles de la nueva narrativa de su país. Gonzalo Garcés confesó la influencia del maestro y subrayó su faceta como educador:

Sostengo que sus actos y su obra figuran, a veces de modo explícito, a veces lateral, en la imagen de un hombre posible. Y que esa imagen es guía y consuelo para muchos de nosotros.

La imagen de un hombre constantemente alerta: sensible a los productos de la historia, enfrentado con ellos, lúcido ante ellos, milagrosamente inmune a ellos; un hombre generoso, distante de todo y atento a todo: este emblema es lo que Castillo, al margen de su literatura, nos sigue dando<sup>744</sup>.

---

<sup>744</sup> Gonzalo Garcés: "Castillo como educador", en *El golem/literatura*. [http://www.avizora.com/el\\_golem/literatura.htm](http://www.avizora.com/el_golem/literatura.htm). (11/03/2004).

Nuestra admiración a la actitud comprometida de Abelardo Castillo y las soledades que los seres humanos compartimos, y que dan título a la presente reflexión, nos han ayudado a entender la hostilidad de sus relatos, que pueden encuadrarse perfectamente en la definición ofrecida por Borges sobre el quehacer literario: "Ignoro si la música sabe desesperar de la música y el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin<sup>745</sup>.

---

<sup>745</sup> Jorge Luis Borges: *Discusión... op. cit.* p. 25.

## APÉNDICE

La vinculación de Castillo con la literatura puede entenderse tanto en relación a su pasión lectora, subrayando su estrecha conexión con los libros desde la infancia, como desde una perspectiva existencial, que define su vocación de escritor. Estos puntos se evidenciarán en las páginas siguientes. En el primer apartado, presentaremos las conversaciones mantenidas con el autor en el transcurso de esta investigación. En ellas se abarcan una multiplicidad de aspectos que subrayan su capacidad de observación y su vasto imaginario. A través de estos diálogos veremos que la literatura es para Castillo un medio privilegiado de expresión: en él se describe al ser humano en su dimensión individual y en su configuración social<sup>673</sup>.

El apéndice se cierra con cuatro relatos inéditos. Consideramos pertinente su inclusión porque en ellos encontraremos características de la estética de Castillo estudiadas en el presente trabajo. Estos textos permitirán una lectura abarcadora y actualizada de su obra.

---

<sup>673</sup> Esto se reconoce en el discurso de Castillo presentado en el acto oficial de inauguración de la 30ª Feria Internacional del Libro en Buenos Aires el pasado 15 de abril (incluimos el texto completo al final de este apartado).

## V.1. Conversaciones con Abelardo Castillo

### Primera conversación vía Internet (16 de febrero de 2002).

C.G. En *Las panteras y el templo*, hay dos cuentos que forman parte de otros libros: “Matías, el pintor”, en *La casa de ceniza*, y “La cuarta pared”, en *A partir de las siete*. No hay referencias a este hecho en el volumen de *Cuentos completos*, como en el caso de “El cruce del Aqueronte” ¿Hay alguna razón para esa omisión?

A.C. En la primera versión manuscrita de *La casa de ceniza* ya existía “Matías el pintor”. Como nunca pensé seriamente editar esa *nouvelle*, “aislé” ese relato, por decirlo así, y lo dejé entre los proyectos de cuentos a corregir algún día. Cuando se publicó finalmente *La casa de ceniza* lo incluí allí, porque, de hecho, pertenecía a ese libro. Siempre sentí, sin embargo, que era también un texto autónomo. De ahí que apareciera en *Las panteras y el templo*. En la primera edición de *Las panteras...* (Sudamericana, 1976), en su “Posfacio” había un párrafo (que más tarde quité para dar lugar a otro) donde mencionaba este hecho.

C.G. Con respecto al primer cuento, no hay variación de género; pero en el segundo sí. ¿Cuál escribió primero? Usted afirma que el cuento es un “género de casi absoluta lucidez” y el teatro no, ¿cómo conjuga esa idea en este caso? ¿Qué pasos sigue para esa transformación?



A.C. La pieza breve (*A partir de las siete*) fue escrita (1958), publicada (en la revista *El escarabajo de Oro*, hacia 1960, y en el libro *Tres dramas*, en 1967) y también fue estrenada (1967) mucho ANTES de su versión como cuento (“La cuarta pared”). Esto tal vez explica mi teoría (seguramente discutible) del cuento como género de estricta lucidez. Ese cuento fue trabajado sobre la obra de teatro, o sea: sabiendo perfectamente adónde iba y qué quería. Ciertas correcciones pasaron luego a la última versión de la obra teatral, la única que juzgo “definitiva”, publicada en el *Teatro completo*.

C.G. ¿Fue representada alguna vez esa obra breve?

AC. Cosa curiosa, que tal vez te sirva de algo: el cuento “La cuarta pared” (no la obra) fue puesto en escena, hace dos años, teatralmente, pero respetando su escritura cuentística (un actor leía el texto narrativo, una actriz representaba las acciones, que no siempre coincidían con lo narrado, y eso me pareció un hallazgo de la directora), de modo que, *como cuento*, volvió misteriosamente al teatro.

Como te digo, la primera versión de *A partir de las siete* fue modificada. Era mucho más “retórica”, más *hispanizante*. Escribir el cuento me ayudó a *civilizarla*, en el dudoso sentido argentino del término.

C.G. En el caso de los cuentos “Triste le Ville” y “El hacha pequeña de los indios”, esa primera versión de 1954/55, ¿se publicó alguna vez? Sé que corrige

sus textos incansablemente. Por eso, ¿hay variaciones sustantivas entre las diferentes versiones?

A.C. La primera versión de “Triste le Ville” (gracias a Dios) nunca se publicó. “El hacha pequeña de los indios”, sí. Apareció en la primera edición de *Las otras puertas* (1961). En ediciones posteriores ya no figuraba. Lo corregí bastante de manera que, en efecto, puede decirse que hay variaciones sustantivas, al menos para mí. Es cierto: corrijo un poco maniáticamente mis textos, publicados o no. Siempre sentí que el verdadero acto de “escribir” es la corrección. Que no debe confundirse con “ornamentación”: a veces hay que “empeorar” lo escrito para hacerlo expresivo.

C.G. En *El oficio de mentir* dijo que le gustaría que “Triste le Ville” sea recordado. ¿Por qué? ¿Hay alguna anécdota en especial?

A.C. No. Tal vez sólo se trate de que ese cuento me gusta. Tal vez, el hecho de haber podido rescatarlo de su primera versión informe (la no publicada) tenga algo que ver con esa predilección. Lo que más me gusta de “Triste le Ville” es la idea de que el infierno de otro puede ser nuestro cielo, y a la inversa.

C.G. En el volumen *Las panteras y el templo* aparecen los cuentos agrupados en cuatro partes. ¿Por qué los divide así? ¿Se podría hablar de relatos integrados además de la idea de *Los mundos reales*? Es decir, integrados por lo que en ellos sucede, y por la estructura.

A.C. Sí, creo que es así. Claro que a vos te toca decidir cuál es el sentido profundo (si lo tiene) de esa integración. Te doy una pista personal: el último cuento de *Cuentos crueles* (“Los ritos”) lleva la cita de Kafka sobre los leopardos o panteras. Ese cuento es algo distinto, por su tono, al resto de los *Cuentos crueles*: es (para mí, aclaro) como si abriera una (otra) puerta al próximo libro, que se llamaría *Las panteras y el templo*.

C.G. En el cuento “Crear un pequeña flor...” el personaje habla acerca de la relación entre la contemplación y el querer. Esta idea se repite en “Buenos Aires azul”. ¿Qué valor le da usted a la contemplación? ¿Por qué la vista como sentido sagrado?

A.C. Contemplar no es meramente mirar o ver. No es la “vista” lo que considero como sagrado. Lo que para mí tiene una connotación sagrada o religiosa es la palabra “contemplar”. Como cuando los místicos se refirieron a la contemplación de la divinidad. El acto de contemplar no es físico, o no es tan sólo físico.

Contemplar a una mujer que se ama, un crepúsculo o *La Pietà* de Miguel Ángel es más que verlos, mirarlos. Es un acto esencialmente espiritual.

La inversa de esto, y justamente por inversión de su carácter religioso, la “mirada” sartreana (la que cosifica y transforma al otro en puro objeto pasivo) es una especie de infierno para el que es mirado. Pero desarrollar esto nos llevaría un poco lejos, me parece.

### Conversación del 8 de mayo de 2002

A.C. Esta vez le propongo algunas preguntas más generales en relación con *Las panteras y el templo* y con su obra actual. En *Los mundos reales* afirma que se abre otra puerta con *Las panteras y el templo*. ¿Qué lugar le atribuiría a esta colección en el conjunto de su literatura?

A.C. No lo tengo nada claro. Sólo sé que hay allí alguno de los que considero mis mejores cuentos (“Triste le ville”, “Crear una pequeña flor...”). Como si, en algún momento, hubiera “aprendido” a escribir.

C.G. ¿Recuerda qué estaba leyendo en la época de su escritura?

A.C. Los cuentos de *Las panteras...* fueron publicados hace más de veinticinco años, y algunos de ellos escritos o pensados mucho antes. No puedo recordar con exactitud qué leía entonces. Según mi diario, en algún momento de los años 70 volví a releer todo Proust, y hacia el 75 estaba leyendo “Pálido fuego”, de Nabokov. Pero, por supuesto, estas lecturas no tienen mucho que ver con mis cuentos. En general, leo (y releo) permanentemente, pero la incidencia de ciertos libros sobre lo que escribo no es mecánica. Lo más probable es que me influyan, sin saberlo, lecturas muy anteriores, o que, en algún caso puntual, recurra a algún

autor de mi adolescencia como para encontrar el “tono”. Por ejemplo, es casi seguro que mientras escribía “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” le di más de una ojeada a “Memorias del subsuelo”, de Dostoievski. Lo que suelo leer en determinadas épocas del año (misteriosamente, en verano) son libros de filosofía. Supongo que Kant y Nietzsche también anduvieron en esos tiempos por mi mesa de noche.

C.G. En sus textos hay continuos préstamos y homenajes. ¿En estos relatos destacaría alguna influencia en especial?

A.C. En cuanto a las alusiones y /o reescrituras, no necesariamente tienen que ver con textos ajenos. Por ejemplo: “El hacha pequeña de los indios” es uno de mis cuentos más antiguos y, en su versión original, fue publicado en “Las otras puertas”. Lo reescribí para esa edición de *Las panteras...* Y el cuento que da nombre al libro (“Las panteras y el templo”) es una obvia alusión a “El hacha pequeña...”: una especie de variación sobre ese mismo cuento mío. Esto vale, más o menos, para “La cuarta pared” y “A partir de las siete”.

El tema de los préstamos, homenajes, etc. es, bien mirado, un lugar común de la crítica. He publicado más de medio centenar de relatos, creo que hay sólo tres o cuatro (“Crear una pequeña flor...”, “Requiem para Marcial Palma” y “Noche para el negro Griffiths”, y algún otro quizá) que pueden, realmente, ser leídos en ese sentido.

C.G. El año de publicación de *Las panteras y el templo* es de recuerdo fatídico para la historia argentina. ¿En qué contexto escribió los cuentos que se incluyen en esta colección?

A.C. Los cuentos fueron publicados en el 76. Pero, necesariamente, su escritura es anterior. No tienen ninguna relación con el contexto de la dictadura; sí, quizá, con los sesenta y principios del setenta. Otro ejemplo: la idea del cuento "Vivir es fácil..." es de 1961. Lo terminé de escribir diez años más tarde.

C.G. Los relatos reiteran situaciones de la vida en pareja: infidelidad, ruptura, venganza. ¿Existe algún motivo especial para el desarrollo de estos temas? ¿Tuvo la misma intención de conjunto que manifiesta en el caso de los *Cuentos crueles*?

A.C. Ningún escritor sabe por qué lo preocupan o lo obsesionan determinados temas. Si lo supiera sería su propio crítico o su propio psicoanalista. Yo ni siquiera voy al psicoanalista, de modo que ignoro con plenitud por qué me preocupa (a veces) el problema del amor y la pareja. Mis padres se separaron cuando yo tenía ocho años y, hasta la adolescencia, viví con mi padre, y luego con una tía. Supongo que esa ausencia de mi madre tendrá algo que ver. En cuanto a mi relación personal con las mujeres es mucho menos catastrófica que la de mis

personajes. De hecho, vivo con la misma mujer, con Sylvia, desde hace treinta años, y todavía me soporta.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, sí: tuve la misma intención de conjunto que en el caso de *Cuentos Crueles*. Pero no el sentido temático (ya que en *Las panteras...* conviven cuentos realistas, fantásticos y aún humorístico-policiuales), sino en cuanto a pensarlos como un "libro", como una unidad estética, no meramente como una colección arbitraria. Para ese libro de cuentos (como para todos los que escribí) vale la cita de Poe que transcribo en *Cuentos Crueles*. No puedo pensar en un libro de cuentos si no lo imagino (aunque eso sea ilusorio y valga sólo para mí) como una unidad.

C.G. Además de los vínculos manifiestos con los filósofos del absurdo ¿Cuál fue su relación con la literatura absurdista? ¿Mencionaría alguna obra y/o autor en particular?

A.C. No sé qué entendés por filósofos del absurdo. Si te referís a Albert Camus, el vínculo es manifiesto, pero en mi caso tiene que ver con el existencialismo. Mis filósofos (aparte de Kant, que para mí es EL filósofo) son Sartre, Kierkegaard, Jaspers, Nietzsche, Heidegger, Unamuno, Chestov. Ahí, naturalmente, es donde entra Camus.

El libro filosófico que más influyó en mí (después de la *Crítica de la razón pura*) es *El ser y la nada*, de Sartre. En lo que respecta a la literatura del absurdo,



yo pongo en primer término a Kafka. Claro que reducir todo Kafka a la sola palabra "absurdo" es, por decirlo así, absurdo. Kafka es uno de los más grandes escritores de cualquier época, y el más asombroso del siglo XX. He leído, por supuesto, la obra de Jarry, la de Ionesco (que no me impresiona mucho), la de Beckett y la de Pinter (que me parecen extraordinarios), pero, literariamente hablando, tengo la sospecha de que toda la "sensibilidad absurda", como la llamaría Camus, empieza (y casi termina) con Kafka.

C.G. En "Memorias de Israfel" recuerda: "Por supuesto no había dinero -nuestro país siempre se pareció a nuestro país". Ante la crisis actual, ¿es posible crear para usted? Y si es así, ¿qué está escribiendo actualmente?

A.C. La verdad es que la situación de la Argentina (me refiero a los pobres, a los quince millones de desposeídos que viven fuera del sistema, no me refiero a los ahorristas de clase media, entre los que de hecho me cuento) me impide, en este momento, escribir ficciones. Estoy avergonzado y triste. He escrito algún cuento, pero antes de diciembre. En este tiempo sólo he publicado, aquí y en el extranjero, notas referidas a la crisis y a la responsabilidad de los intelectuales.

C.G. ¿Podría agregar alguna reflexión acerca del significado de la literatura en su vida?

A.C. En este momento, no. No se trata sólo de lo que pasa en la Argentina: me he pescado una angina herpética que me tiene destrozada la garganta, y con fiebre... Además, creo que en *El oficio de mentir* contesto a esa pregunta casi todo el tiempo.

De todas maneras, te voy a contestar con una especie de apólogo. Hace muchos años, cuando Fischer y Spaski jugaron el *match* por el campeonato mundial de ajedrez, les preguntaron por separado qué era para ellos el ajedrez. Spaski respondió: "Es como la vida". Fischer dijo: "Es la vida". Yo (sabrás que juego al ajedrez) era fanático de Spaski. Pero ese día supe que iba a ganar Fischer. Bueno, la literatura, para un escritor, es la vida y punto. No es un oficio ni una vocación ni una profesión: es un destino. Es su destino. Pero no un destino que le viene de Dios o de los ángeles: es un destino elegido. Elegido todos los días, puesto en cuestión todos los días y al que debe merecer todos los días.

Perdoname, María Claudia, el súbito énfasis. Debe de ser la fiebre.

### Conversación en Buenos Aires el 06 de marzo de 2003

Este encuentro se realizó en la casa de Abelardo Castillo situada en la calle Hipólito Irigoyen en el barrio de Once<sup>674</sup>. Un grabador y numerosas notas tomadas sobre la mesa de ajedrez guardaron este diálogo que duró más de seis horas. La voz pausada de Castillo se iba cargando de fervor a medida que hablaba de sus lecturas, su admiración por otros escritores, sus experiencias personales y los talleres literarios que dirige, entre otros temas como veremos a continuación:

C.G. Usted ha manifestado en varias oportunidades que la literatura es un destino elegido, asumido y cuestionado cada día; en relación con esta idea, ¿el artista, el escritor, debe correr algunos riesgos en el momento de la creación?

A.C. Sí, te puedo hablar como escritor, pero estoy absolutamente convencido de que al artista en general le pasa lo mismo. Es como si tuvieras que inventar la literatura cada vez que te ponés a escribir. Esto yo lo he sentido, muy fuertemente, a través de los talleres de literatura que yo doy y donde me paso explicándole a mis alumnos –no me gusta decir mis alumnos, pero en este caso es válido- sobre todo a los chicos que vienen: cómo deben escribir o cuál es el sentido de la literatura, o qué es lo que no deben hacer. Y cuando me enfrento yo con mi propio

---

<sup>674</sup> Esta calle resulta interesante porque inspiró uno de los cuentos inéditos que incluimos en el último apartado. Abelardo Castillo se refiere a este texto en el e-mail enviado el 24 de mayo de 2004: "Un día de estos te cuento la historia secreta de "La calle Victoria": en realidad, la calle donde vivo, hace muchos años, se llamaba Victoria. Yo escribí la primera versión de ese cuento unos cinco años antes de vivir aquí, y la casa que describo está a la altura de ésta, tiene tres balcones, como ésta y otros etcéteras bastante divertidos".

trabajo, me encuentro cometiendo los mismos errores que les señalo a ellos, y siento: “pero cómo puede ser que yo vea tan claro lo que deben hacer los demás y cuando me toca escribir a mí, caigo en las mismas tonterías que cuando tenía veinte años”. Digamos que el riesgo es el de empezar de algún modo siempre otra vez. No sé a qué tipo de riesgo te referís vos.

C.G. Claro, no sólo al riesgo de la forma, sino también al riesgo de involucrarse totalmente en esa obra que uno está escribiendo.

A.C. Sí, bueno, hay dos maneras de involucrarse. Una es involucrarse con el texto literario y, para mí, mi primer compromiso es con el texto literario. El compromiso ético, el compromiso político, es como si vinieran después. Vos no podés yuxtaponer una idea previa de las cosas a un texto que estás escribiendo. Yo siempre aconsejo empezar a escribir desde la anécdota, desde aquello que les ocurre a los personajes. Y después aquello que se llama contenido y, necesariamente, va a salir solo. Es decir, que un hombre tiene un contenido que es previo a la escritura. Su idea del amor, de la vida, de la muerte, de la libertad, de las relaciones sociales, las trae puestas mucho antes de escribir la primera palabra. Y no puede forzar esos contenidos.

Y por eso se nota tanto cuando un escritor se ha propuesto decir algo. El gran escritor lo dice sin proponérselo. Hay ejemplos ilustres y el de Balzac sería el más evidente. Si vos a Balzac lo oías formular sus ideas acerca del mundo, era realmente una especie de cavernícola, él quería volver al mundo anterior a la

revolución francesa. Y escribe la *Comedia humana* que es la bofetada más grande a todo el sistema que estaba viviendo Balzac. Pero no era consciente de lo que estaba haciendo. Era consciente sí de lo que estaba escribiendo en un sentido formal, por supuesto. Pero hay un compromiso que es con la verdad, por decirlo así. Walter Benjamin decía que el arte no puede mentir. Pero esa verdad no es una verdad general. Lo que yo sé de las cosas o lo que creo saber de las cosas, sino aquellas cosas que me imponen mi propia escritura o mis propios personajes. Muchas veces, un escritor se encuentra pensando: “¿Por qué escribí esto, por qué este personaje es así o por qué estoy diciendo esto, si no lo pienso o no lo quiero en realidad”? Es que en el fondo sí lo creés o el personaje lo quiere. Entonces lo tenés que dejar en libertad de actuar.

Lo otro, el compromiso con la historia, con la política, yo creo que se manifiesta mucho mejor en tus actos o en tus opiniones lúcidas cuando escribís un editorial o contestás un reportaje, que cuando estás escribiendo un texto de ficción. Aunque a veces en lo político tenés que ser muy lúcido, pero eso ya está integrado en tu propia escritura.

Yo escribí un cuento que se llama “La que espera”, que está en los *Cuentos completos*. Es la historia –que leí en un diario- de una señora que había creído que su marido o su hermano, no sé –después yo lo deformé-, se suponía que estaba muerto y no podía volver. Y ella estaba absolutamente convencida de que estaba vivo y todos le decían que estaba loca, que no estaba vivo y estaba demostrado que había muerto. Sin embargo, ella seguía tendiéndole la cama y preparando su cuarto, en una especie de rito muy demencial, como si este hombre

estuviera vivo. El hecho concreto es que estaba vivo y un día volvía a la casa. Se demostró que ella tenía razón. Ahí se termina la historia del diario.

Y yo pensé: "En realidad acá empieza la historia". Porque una vez que aparece este hombre, ¿qué pasa con ella que ha hecho su vida alrededor de la espera para no enloquecer? Esos actos de locura no eran en realidad actos de locura, eran la defensa de su enfermedad. Con eso trataba de mantener la cordura. Y escribí "La que espera" donde pasa eso, pero vuelve el hermano y ella termina matándolo para seguir esperando.

C.G. Precisamente, el regreso del hermano destruye el sentido de su vida; porque la ceremonia de la espera la mantenía viva.

A.C. Ahora bien, ese cuento escrito en Argentina corría un riesgo muy grande. Porque nosotros somos el país de los desaparecidos. Si ese cuento se lee políticamente, ¿qué estoy diciendo yo? ¿Que las Madres de Plaza de Mayo en realidad si recuperaran de verdad a sus hijos tendrían que matarlos porque lo que las sostiene es la espera? No, eso sería una canallada, sería leer muy mal el cuento, pero sobre todo sería, en mi caso, haberlo escrito muy mal.

De ahí que me tomé mucho trabajo en que ni la palabra desaparecido estuviera en el texto y que los datos exteriores del cuento, los que hacen la anécdota, no pudieran hacer pensar al lector en eso. Traté de sacar toda connotación política, porque ese cuento podía ser un emblema de algo que yo no

tenía ganas de decir. Yo estaba contando una historia totalmente personal. Ahí es donde entra la lucidez. Pero entra *a posteriori*. A mí lo primero que me llamó la atención fue la anécdota. Ahora, no escribir esa anécdota porque podría ser malinterpretada no me parece justo para un escritor o para la literatura. Pero ya que la escribís, entonces tomate el trabajo de calibrar muy bien los elementos de esa anécdota para que no sea mal leída. Y ese cuento sencillamente es una historia de incesto o de un incesto probable o no se sabe. Hay una especie de amor, y esa mujer termina cometiendo un crimen para seguir esperando al hermano que ha esperado toda la vida.

C.G. En este sentido, el escritor corre un riesgo controlado ya que se arriesga sólo hasta cierto punto.

A.C. Sí, es un riesgo controlado. Lo otro es tener muy claro que hay ciertos temas que mejor no tratarlos en caliente. Casi toda la literatura que se ha hecho acá acerca de desaparecidos, de torturas, del proceso, que fue escrita inmediatamente después de los años del proceso, no es buena. No lo es porque no se dejó pasar el tiempo. Del mismo modo que yo creo que un hombre no puede escribir —eso ya lo he dicho en algún lado pero no tengo ningún pudor en repetir ciertas cosas y hasta me gusta a veces repetirlas y uno no tiene por qué admirarme; si para no repetirme tengo que mentir, no quiero—, si se le muere un hijo. Si escribe un poema y ese poema es bueno, yo empiezo a sospechar que en realidad no quería tanto al hijo. Si se te muere un hijo, gritás, llorás, te desesperás ¿pero escribir? ¿pensar en las



rimas, en la métrica, en el efecto que pueden causar ciertos adjetivos? Todo esto está tan fuera del dolor, que un hombre normal, o normalmente constituido, no lo podría hacer.

Llevado al plano de la historia me parece que es lo mismo. De ahí que los grandes libros histórico-testimoniales -y como ejemplo pongo *Guerra y paz*-, fueron escritos mucho tiempo después de los hechos que narran, cuando podés tomar distancia histórica.

C.G. Y con la distancia histórica podés tomar objetividad y distancia afectiva.

A.C. Digamos que Camus puede escribir *Calígula* que está 'allá' y hasta puede ser un personaje casi heroico. Uno termina con una cierta empatía con Calígula. Lo siente un gran personaje teatral. Ahora, ¿se podría escribir un drama análogo sobre Videla o sobre Franco o sobre Hitler? Yo creo que no. Dentro de cien años a lo mejor, pero ahora no. Porque si sos demasiado objetivo y presentás las partes humanas de esos personajes, sos confuso ideológicamente.

C.G. Claro, te van a tildar de pro-militar o pro-nazi.

A.C. Y sí. Hitler tenía dolores, le gustaban los perros, debía ser bueno con algunos chicos y, para algunas personas, debía ser bueno. Ahora, si yo pongo a ese



personaje en escena y lo transformo en un personaje humano, toda la corriente de sentido de qué es lo que significa Hitler dentro de la historia, se pierde.

Nosotros tuvimos un problema. Alguien quería publicar, cuando sacábamos *El ornitorrinco*, un cuento de Dino Buzatti. Es la historia de un chico muy castigado, muy dolorido y al que tratan mal la madre y los amigos. Y vos sentís que lo están transformando en malo. Hasta que en los últimos renglones ese chico era llamado Adolph y te dabas cuenta de que era Hitler. Y yo dije: “Yo no publico este cuento en la revista y, mucho menos en este momento. Porque estoy justificando, a través del psicoanálisis, conductas que son políticas”. En todo caso, recomendaría a un escritor que no tiene la lucidez suficiente para escribir obras políticas, que no las escriba nunca, que se dedique a escribir poemas de amor, cuentos fantásticos, etc.

Hay muchos casos en los que la ideología explícita de un autor se contradice con su obra y eso está en el caso de Balzac. Y en nuestro país está en la obra de Mujica Lainez. Un escritor de la clase alta al que no le importaban un pepino los problemas sociales; sin embargo, escribe *La casa* que es uno de los testimonios más feroces que se han escrito en Argentina acerca de la caída del patriciado. Escrita con una enorme lucidez, que se podría pensar -si uno no supiera quién era Mujica Lainez-: “esto es deliberado, esto es una crítica”. No, para Mujica Lainez era sencillamente un testimonio. Cuando tocás esos temas mejor ser lúcido porque corrés el riesgo de decir todo lo contrario, no de lo que pensás sino, lo contrario que es en la realidad.

C.G. ¿Muchas veces tiene que tomar la decisión de guardar la anécdota para más adelante por algún motivo?

A.C. A veces lo he hecho, pero no en lo político. He escrito algunos textos donde interviene directamente lo político o lo ideológico, como “Los muertos de Piedra Negra” o “Macabeo” y, los he escrito en el momento en que estaban ocurriendo. Pero era como si ahí no hubiera conflicto con la historia. Pero hay ciertos tipos de anécdotas personales que tengo que dejar pasar el tiempo. La prueba sería *Crónica de un iniciado*, que tardé treinta años para terminarla, además de que soy muy lento y muy vago para escribir. Pero cuando empecé a ver claro lo que quería decir había pasado mucho tiempo desde el momento en que a mí un hecho real me originó el tema de *Crónica de un iniciado*.

C.G. Cambiando de tema. En otra oportunidad, hemos hablado respecto de la unidad estética en el momento de hacer una antología de cuentos, -por ejemplo el tema recurrente en *Cuentos crueles*-. ¿Surge antes de la escritura? ¿Eso condiciona los relatos? ¿O es al revés? ¿Empieza a escribir cierto número de relatos y va tomando forma o conciencia esa idea de unidad, de que va por ese camino?

A.C. En mi caso es la primera versión. Poe decía que él había escrito todos sus cuentos a lo largo del tiempo teniendo presente la idea de un libro. Cuando escribí

*Las otras puertas*, el libro original tenía veinticinco cuentos, de los cuales seleccioné los trece que se publicaron en la primera edición, que luego se redujeron a once y, creo, que en la última son doce. Y lo único que me preocupaba era que tuvieran una cierta unidad estética. En el caso de *Cuentos crueles*, no. Empecé a escribir *Cuentos crueles* con algunos textos que ya había escrito o estaba escribiendo en la época de *Las otras puertas*. Uno de ellos es "Patrón". Éste fue escrito en el '62 más o menos, y yo terminaba *Las otras puertas* en el '61, aunque hay algunos muy anteriores también. Ese libro tenía en el original textos que después saqué, porque quería que no hubiera ningún cuento fantástico en él. Es decir, ya lo sentí como libro de cuentos realistas, que no necesariamente tenían que ser políticos. Hay uno o dos que tocan determinado tema ahí; pero quería que reflejaran esa cosa que yo llamo crueldad. En la primera edición incluso había una versión que se llamaba "Retratos violentos" y que después quité. Ahí sí pensé en la estructura general del libro, pero teniendo en cuenta que había ya escrito el libro y, después lo seleccioné.

Otras veces tengo tendencia a organizarlos *a priori*. Pero eso no condiciona para nada la escritura. Si estoy escribiendo una serie de cuentos fantásticos, por ejemplo, y se me cruza un cuento realista, lo escribo y se terminó. Y lo pondré en otro libro o lo tiraré a la basura. Este último libro que estoy escribiendo se me está organizando alrededor de lo fantástico. Y da la impresión de que casi todos los cuentos van a ser fantásticos, aunque quiero ver si puedo incorporar también cuentos realistas. Porque estoy pagando una deuda a mí mismo, hacer algo que —por decirlo así—, estaba mal visto en los sesenta. En esos años, escribir cuentos fantásticos era casi una falta de decoro. Vivíamos plena

época de revoluciones sociales, del despertar de los pueblos de África, de Latinoamérica, etc., y, ¿qué hacía determinado tipo de cuentos en un escritor realista y del sesenta? Pero yo empecé escribiendo cuentos fantásticos. En el último libro de cuentos en realidad hay más cuentos fantásticos que realistas; aunque siempre, salvo en *Cuentos crueles*, siempre he intercalado algún cuento fantástico. Además, la teoría esa no existe. Para mí lo real y lo fantástico son la misma cosa.

C.G. En verdad son distintas caras de lo real.

A.C. Sí, del mundo humano. Doy siempre el mismo ejemplo: “En este momento estamos conversando, ésta es la realidad. Vos tuviste pesadillas anoche tal vez, o soñaste, o tenés deseos inconfesados que –y yo también naturalmente, sobre todo yo- pueden ser limítrofes con la locura. ¿Eso cómo se llama sino realidad? Un sueño pertenece al mundo real. Casi te diría que el mundo que llamamos real no existiría sin los sueños y no se necesita más que leerlo a Freud para darse cuenta de que eso está ahí. Entonces, no hago distinción. Borges decía que para él toda la literatura pertenecía al mundo de lo fantástico porque era un artificio. Yo de alguna manera creo en esa idea general, pero invertiría los términos. Para mí, toda la literatura pertenece a lo real. Es decir, escribas la *Divina comedia* o escribas *El Quijote* o escribas una novela histórica como *La guerra y la paz* donde lo fantástico no interviene en absoluto, siempre estás hablando del mundo real. El

mundo real es siempre más complejo de lo que nosotros tenemos tendencia a creer.

C.G. Y lo absurdo, lo grotesco y lo fóbico pertenecen a lo real.

A.C. Totalmente. Lo absurdo, que han descubierto los grandes autores del Teatro del Absurdo, pertenece tanto al mundo real que si vos te ponés a escuchar con atención un diálogo verdadero en la calle, se parece más a un diálogo de Pinter o de Beckett que a un diálogo de Shakespeare o de Lorca.

C.G. Precisamente, en esos *Mundos reales*, como llama al volumen de *Cuentos completos*, debemos considerar a los personajes que van apareciendo. Y me ha llamado la atención en los cuatro volúmenes, la presencia de personajes infantiles. ¿Cómo trabaja para escribir desde la mentalidad del niño? Me refiero a “Conejo” o “Noche de epifanía”.

A.C. La verdad es que no sé. Primero, “Conejo” es uno de mis pocos cuentos casi estrictamente autobiográficos. Narra un hecho real. Mis padres se separaron cuando yo tenía ocho años y lo que traté de contar es el momento de esa separación. Nunca existió un conejo y yo no soy del todo ese niño. Incluso cuando me puse a escribirlo inventé una nena primero para justificar el monólogo. Una

nena hablando con un objeto que necesariamente iba a tener que ser una muñeca, lo cual era espantoso.

Creo que el único que se atrevió en serio a hablar de la génesis de la creación, de las ideas ridículas y absolutamente estúpidas que se le ocurren a un escritor antes de empezar a escribir fue Poe en *Filosofía de la composición*, donde confiesa que lo primero que él pensó cuando escribe “El cuervo” es en un loro, un animal que habla. Imaginate lo que sería “El cuervo” si su protagonista fuera un loro. En general –más que nada los poetas- tienden a no confesar esas cosas. A desechar ese mundo de las bambalinas, como diría Poe.

Pero yo empecé con una nena. Primero porque la estaba alejando de mí y, segundo, porque me resultaba más fácil el monólogo. Pero me di cuenta de que el cuento era ridículo. Era para publicarlo en una revista de señoritas. Volví entonces al chico y busqué en mis recuerdos un objeto con el que ese personaje pudiera hablar. Los juguetes de los chicos son contradictorios con el diálogo, no vas a hablar con un patín o con un tren a cuerdas; pero yo recordé que cuando era chico tenía una especie de perro o de oso al que le cortaba el pelo con una tijera y estaba absolutamente convencido de que le crecía. Transformé a ese oso en un conejo y eso me sirvió luego para los dientes del conejo, que recuerdan los propios dientes del chico y las orejas del conejo; así lo separaba de mí, porque yo ni tengo ese tipo de dientes ni ese tipo de orejas. Y el personaje empezó a tener verdadera vida. Vale decir, volví casi al mundo real después de haber pasado por el mundo de lo femenino, que para mí era el mundo de la invención. Después pegué toda la vuelta y ya caí en mi realidad, pero lo suficientemente alejado de mi “yo” personal para poder contarlo con objetividad.

Lo otro, ¿por qué ese chico parece un chico? Creo que porque me tomé el trabajo de ver cómo hablan los chicos, que tienen tendencia a poner un “yo” muy fuerte al final o un “mí”. Así, dicen: “eso no me gusta nada a mí”, y no van a decir, “a mí eso no me gusta para nada”. Es como si pusieran una especie de rúbrica de su personalidad al final. Y después utilicé un número precario de palabras que son las que se supone maneja un chico.

Ya en “Noche de epifanía”, esa nena puede manejarse con un cierto esplendor verbal; pero yo lo justifico diciendo que ella tiene un gran vocabulario, que todo el mundo se lo dice, no como su hermano que lo único que sabe decir son malas palabras. Entonces, tenés que justificar el discurso del chico. Ahora, ¿cómo hice para que ese chico fuera verosímil? No sé, creo que tiene que ver con mi tendencia al teatro. Por la primera obra que se me conoce es por *El otro Judas*. La relación con el teatro te da una cierta amplitud para hacer hablar al personaje desde la primera persona. Cuando uno está escribiendo una obra de teatro, en realidad está escribiendo siempre en primera persona. El personaje que habla, si es una mujer debe hablar como una mujer, si es un anciano debe hablar como un anciano, si es un científico debe hablar como un científico. Yo utilizo mucho el monólogo en mis cuentos. Incluso en el cuento de que hablábamos, “La que espera”, en realidad es un monólogo del Dr. Cardona que me está diciendo a mí, a ese personaje llamado Castillo, lo que pasó con esta mujer que ha matado a su hermano después que el hermano volvió. Pero lo inventé al Dr. Cardona e inventé su vocabulario. No sé cómo se hace.

C.G. La elección del niño en vez de la niña en “Conejo” provoca además una reacción diferente en el lector. Porque ese niño que habla con el conejo, que se siente dolido, sabe que como varón se le puede reprochar que hable con el muñeco, porque eso estaba permitido socialmente sólo en el mundo de las niñas.

A.C. Por eso también invento la historia de que lo mandaban a jugar al fútbol pero al arco. Él se siente identificado con lo femenino por su amor al conejo. Pero yo necesitaba un chico, porque partía de una anécdota real. Es un niño delicado, mucho más sensible de lo que te juro era yo cuando era chico, que era realmente un salvaje insoportable. Muchas veces lo he dicho, en realidad no es que mi madre se fue de mi casa, huyó perseguida por mí. Porque yo era un salvaje intolerable.

C.G. Otro hecho que me viene a la memoria sucede en “La cuarta pared”, cuando la esposa habla de Andrés Córdoba y recuerda una anécdota que le había contado la hermana del personaje y dice que cuando él era niño buscaba algún regalo muy costoso, muy apreciado y no paraba hasta conseguirlo. Finalmente, cuando lo tenía en sus manos, lo rompía.

A.C. Sí, terminaba rompiéndolo. Eso lo pongo también en *Crónica de un iniciado* el día que rompe un juguete y el día que mata a la paloma; no la mata sino que debió matar a la paloma preferida, que quería tanto. Es real ese hecho, pero no llegué al destrozo. Parece que cuando era chico yo quería un juguete que se



exhibía en un negocio. Éramos pobres nosotros, o sea que ciertos juguetes no estaban del todo al alcance de mi padre. No sé qué era, si una estación de trenes o una estación de servicios; pero era algo bastante sofisticado que valía muy caro. Como yo amaba ese juguete, le hice la vida imposible a todo el mundo –te aclaro que esto no es un recuerdo mío. Por eso siempre insisto en que nuestra biografía está hecha de las historias que los otros nos cuentan, además de la nuestra. Además del cuento que nos contamos nosotros mismos, está el cuento que los demás cuentan sobre nosotros-, y mi tía siempre recordaba lo raro que era yo de chico; porque al final me compraron ese juguete y, cuando yo lo tuve en mis manos parece que me puse a llorar como un desesperado y lo primero que se me ocurrió decir fue: “Esto se me va a romper algún día”. Y lo tuvieron que devolver. En la vidriera era eterno, estaba más allá, estaba como protegido por una especie de eternidad. En cambio, ya en mis manos, algún día se iba a romper. Esto, sin duda, es una estructura que llevo adentro desde andá saber cuándo y no tengo ningún interés en averiguarlo y, seguramente aparece también en mi vida.

En *La casa de ceniza*, -uno de los textos más antiguos, que escribí cuando tenía veinte, veintiún años, un texto muy poeniano, muy gótico-, el personaje es un pintor que mata a su mujer para que no envejezca, para que muera en el esplendor de su juventud.

En “El candelabro de plata”, el personaje mata al viejo en el momento en que él supone que el viejo es feliz. Vale decir, esto debe estar muy dentro de mí, por supuesto, yo no mato viejos ni mato mujeres, y tampoco rompo los juguetes. Pero sé que en el fondo de eso está aquello que Sartre llamaría esa especie de instante sacralizado que tiene todo chico. Él lo refiere a Genet, que sacralizó un

minuto de su existencia y con eso armó toda su vida después. Supongo que viene de ahí. Todo lo demás pertenece a la literatura.

C.G. Lo interesante, tanto en los personajes infantiles como en el anciano de “El candelabro de plata”, en el que persiste el recuerdo de la mujer y del hijo que quedaron en Europa, es el hecho de mostrar dos instancias de la vida, la niñez y la ancianidad, cuando el ser humano siente más fragilidad. La crueldad en esas etapas de mayor debilidad resulta atrayente. Por ejemplo, los niños son pequeños pero sufren como todos.

A.C. Yo creo que sí. En realidad el chico que rompe ese conejo, no es un conejo lo que rompe, está rompiendo el último lazo con su madre. Él sabe perfectamente que su madre se fue y no va a volver más. Romper el conejo es romper el último lazo que le queda con la infancia. Creo que nadie habló mejor de eso que Nietzsche cuando dijo: “A los siete años descubrí que ninguna voz humana llegaría a mí”. Nunca contó qué le pasó a los siete años. Y algunos han pensado: ¡Qué exageración! Yo creo que cierto tipo de cosas se descubren muy temprano. Hay un momento en la niñez donde pasás unas cosas que te convierten en adulto, aunque sigas teniendo las características físicas o somáticas de un niño. Pero creciste y te transformaste en un canalla o un cínico o en lo que fuera. De todas maneras yo creo que, además, un escritor o un artista en general es alguien que no termina de crecer nunca. Como si se hubiera quedado en una zona muy infantil aunque se le caigan los dientes, se canse cuando suba las escaleras o se muera de

viejo. Pero hay una necesaria inocencia para mirar las cosas, para ser sorprendido por las cosas, para ser agredido por las cosas. Sorprendido hasta por la belleza de las cosas, rasgo que tiene el chico. Algunos se pierden luego, se transforman en farmacéuticos, en fabricantes de colchones o son buenos abogados, y se olvidan de esa estructura esencial. Yo supongo que los poetas la conservan durante mucho tiempo. Es aquella cosa de la que hablaban los griegos acerca del conocimiento. Cuando te podés asombrar ante el mundo como si lo vieras por primera vez, como si fuera visto por primera vez.

C.G. Ahí está la originalidad. La observación del mundo es un hecho repetido en tantos hombres y, sin embargo, en el caso del escritor existe la posibilidad de volver a mirar ese mundo desde una perspectiva renovada para seguir escribiendo.

A.C. Yo no sé, ahora estoy analizando mis textos como si fueran ajenos. Uno no se puede leer ni interpretar a sí mismo; pero esto mismo que vos estás diciendo me hace ver determinadas cosas que yo he escrito. Por ejemplo, en *El que tiene sed* hay un momento en que Esteban descubre que todo ocurre siempre por primera vez. En realidad, este encuentro está ocurriendo por primera vez. Sí, nosotros nos encontramos el otro día, pero este encuentro ocurre por primera vez. Este encendedor lo estoy tomando por primera vez. He tomado otros encendedores o el mismo. Es como si las cosas estuvieran ocurriendo siempre por primera vez. Esto es algo que les enseño a los que tienen mucho problema con lo que ya está escrito: “Que si la obra de Shakespeare, Dante, Borges, etc.”. No, no, tu libro, ese libro,

fue escrito por primera vez. Hay un momento en que hay que olvidarse de los otros escritores, porque si te ponés a pensar en serio en la historia de la literatura y pensás ¿para qué escribo yo?, no escribís más. Hay un momento en que la autocrítica debe cesar y debe dar paso a una razonable vanidad. Aquella especie de egolatría megalómana de la que hablaba también Unamuno. Cuando vos sentís: “Esto lo digo yo o no lo dice nadie”. Pero siempre pensando en que las cosas ocurren realmente por primera vez.

En el cuento “Muchacha de otra parte” se habla del amor y de que no te podés salir de sus esquemas triviales. La gente se besa, se acaricia, pero en realidad, el amor, cuando se hace de verdad, se está haciendo por primera vez. De lo contrario, si vos cada vez que tenés que decir “Te quiero”, o cuando querés decirle a una mujer “qué hermosa estás”, pensás: “Esto ya se viene diciendo desde mucho antes de Helena de Troya, esto es una pavada”, no podrías ni hablar. Entonces tenés que creer. Por eso los adolescentes creen que nunca nadie ha querido como ellos. Y pueden escribir, a los diecisiete o dieciocho años, versos como aquellos de Neruda que hablábamos el otro día: “¡Oh! mi dolor amigo, ya no es dolor humano. ¡Ah! mi dolor amigo ya no cabe en mi vida”. ¿Estaba sufriendo más que los otros? No, seguramente uno sufre en sí mismo y en ese momento no podés pensar que alguien haya sufrido tanto, ni que alguien haya amado tanto ni odiado tanto. Creo que en el escritor y en el artista en general eso se mantiene durante mucho tiempo. Y cuando esto se pierde, supongo que ya no se puede escribir más.

C.G. Me gustaría que hablemos de otro aspecto: El tema del “otro yo” en la literatura entendiendo que el “yo” no es unidireccional. No me refiero al “yo” de sus obras como autobiográfico, sino a la idea de que un personaje X pueda vivir en una dualidad permanente.

A.C. Yo te puedo contestar desde la literatura, no desde mis literaturas. Si no me equivoco fue Rimbaud el que dijo: “Yo soy otro”. El otro evidentemente es uno de los temas. El otro yo o el *alter ego* de los latinos está tan enraizado con los orígenes de la literatura que eso aparece en el primer texto escrito que conocemos. En *Gilgamesh* los personajes son realmente un espejo uno del otro. Y parece que el tema del doble es permanente en la literatura. Yo lo he sentido también como problema personal. ¿Quién no se miró una vez al espejo y se sorprendió sintiendo que ese que está ahí no es del todo él? Hay un poema japonés donde dice: “Tú te miras en el espejo, tú eres el reflejo, pero el reflejo no eres tú”. Esa idea del doble a mí siempre me ha aparecido, pero creo que a todos. De pronto uno se siente siendo otro. No hay nada más sorprendente que ver tu cara en un vidrio o una vidriera ahí descubris además todo lo que no querés, porque te ves tal cual sos sin arreglos. Nadie se mira al espejo con autenticidad. Ahí está William Wilson de Poe, que es netamente el otro. Y en Goethe no sólo aparece el tema en su literatura sino en su vida. Goethe cuenta en *Poesía y verdad* -como yo te puedo contar que me encontré con el diarero y me dijo que no salió *El Clarín*- que se vio venir a sí mismo cuando venía de la casa de Federica y veía a alguien a caballo que era él mismo que iba para la casa de Federica. Y lo cuenta con toda naturalidad y después sigue hablando de otra cosa. Esa presencia del otro te da la

medida, además, de que el tradicional *apolinismo* de Goethe era más o menos relativo y que evidentemente eligió entre lo romántico y lo clásico por miedo a la locura.

Creo que es consustancial con el ser humano la idea de que también es otro. En mis historias seguramente aparece, yo no lo tengo muy claro. Si aparece es porque está, pero no porque yo lo busque. Sin duda la lectura de Poe tiene que haber influido, desde "William Wilson" hasta "Ligeia"; también en "Lejana" de Cortázar aparece el tema del otro.

C.G. Esto podría relacionarse con el concepto que usted menciona en el "Posfacio" a *Las panteras y el templo* con respecto a los parricidios. Esa idea de que porque ya se dijo en la literatura universal o porque está en la tradición o en la filiación que usted mismo tiene, no hay problema para tratar un mismo tema. No hay necesidad de matar la influencia de Poe, Borges o Cortázar para hacer algo nuevo.

A.C. Es que yo no creo en los parricidios. Yo creo más bien, como Thomas Mann, que a partir del momento en que una idea, un tema o una obsesión se instalan en vos y pasan por tu cuerpo, son tuyos. Hay una diferencia muy grande entre decir lo mismo acerca de un tema, con las mismas palabras de otro, que se llama plagio, y retomar un tema que ya está tratado. Por ejemplo: *Otelo* es una historia de celos y la *Sonata a Kreutzer* es una historia de celos, y *El túnel* de Sábato es una historia de celos. Cito tres, pero debe haber unas quinientas.

Sin embargo, no son los mismos celos los de Otelo, negro, turco, viejo y chica jovencueta, rubia, con todo lo que eso implica, que los celos de Poznisev que mata a su mujer porque la imagina enamorada de un violinista. O los celos de Pablo Castel que mata a la única persona que ha entendido sus cuadros. No sólo no son los mismos celos, sino que se *historizan* de una manera diferente.

Cuando yo estoy leyendo la *Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, estoy leyendo el mundo de Tolstoi, la Rusia en la que Tolstoi escribió eso. Como estoy leyendo la Inglaterra de Shakespeare. Aunque Otelo sea moro, estoy leyendo lo que Bajtín llamaría lo ideológico. En el sentido de lo cultural, no de lo político, estoy leyendo ese mundo. Es decir: no hay temas que se puedan repetir, porque los celos tratados en el siglo XXI tienen que ser necesariamente distintos que los del siglo XVIII.

C.G. Quizás el tema de los parricidios o matricidios sea una cuestión de la perspectiva crítica.

A.C. Yo creo que es un problema de la crítica y un problema de cierta inseguridad. No podemos ser originales y además sería absurdo. El hombre absolutamente original no sería entendido por sus lectores porque sus ideas estarían fuera de la capacidad de comprensión de los demás. Los griegos, por ejemplo, no tenían ese problema. Homero y los homéridas escribieron todo el ciclo de *La Ilíada* y *La Odisea* y los trágicos griegos tomaron esos mismos temas y los repitieron y además se repitieron entre ellos. Vale decir que la literatura es

una herencia y en eso sí creo fervientemente. En lo que no creo es en el plagio, por supuesto. Al mismo tiempo, cada escritor y cada época le van a dar un contenido distinto. Ser original no quiere decir hablar de cosas diferentes. A veces esa búsqueda de originalidad hace que los escritores se parezcan entre ellos. Y no se dan cuenta de que esa necesidad de ser únicos, ser distintos, les hace parecerse entre ellos porque todos quieren lo mismo. Hay un escritor español, creo que era Antonio Gala, que hablaba de las vanguardias con mucho desdén y decía: "Todo cambia, todo cambia, menos las vanguardias". Y nosotros queremos ser vanguardistas. Es una condición de la juventud, querer ser distintos de todos los demás; pero como todos quieren ser distintos, se parecen a ellos mismos.

Mi generación no quería pertenecer a la generación del sesenta. Debo tener un reportaje de esa época. Hablamos con varios escritores y todos renegaban de la generación. Decían que no existía, que era una generación fracasada, que nadie quería pertenecer a ella. Yo todavía no quiero pertenecer a la generación del sesenta. Siempre insisto. Y no creo en la originalidad trivial. ¿Qué originalidad tiene la obra de Shakespeare, si tomó todo desde la historia de Roma? La originalidad de Shakespeare son sus versos, pero no los temas que ya estaban tratados. En *Romeo y Julieta*, el tema no es de él. La anécdota de *Hamlet* tampoco. Ni hablemos de *Julio César*. ¿Qué es lo que hace que Shakespeare sea Shakespeare? Bueno, una cosa que para decirlo brutalmente se llama genio. Pero ahí ya no estaríamos hablando de literatura sino casi de magia.

C.G. En la literatura universal encontramos grandes genios y en la literatura argentina también.



A.C. También. Pero creo que los escritores más notables de la literatura argentina no se han preocupado por ser originales. Borges no se preocupaba por ser original: era original. Y además declaraba sus fuentes permanentemente cuando decía: "Esto lo tomé de Chesterton, esto de Kafka. Al final el destino pudo más que yo y terminé escribiendo un cuento de Lorca". Esto dijo en uno de sus últimos libros. Borges no se consideraba en absoluto original: era original porque era un argentino escribiendo sobre ciertos temas y eso lo hacía original.

C.G. Usted siempre manifiesta su admiración por Marechal. Me impresionó una anécdota que comentó acerca de la traducción de uno de sus libros.

A.C. Fue en un cumpleaños mío, en casa, cuando vivía en Pueyrredón. Yo con mucho desparpajo y sobre todo con mucha inocencia y brutalidad le mostré la traducción checa de *Israfel*. Marechal me llevaba cerca de treinta y cinco años, debía tener mi edad de ahora y yo era un mocoso, pero sabía que estaba hablando con uno de los prosistas más grandes de nuestra literatura, sobre todo con el autor de *Adán Buenosayres*. No sé si toda la obra de Marechal se puede juzgar en el mismo nivel, -incluso a mí su poesía a veces no me llega, la noto fría, pero puede ser un defecto mío, no de la poesía de Marechal: Recuerdo que me había llegado esa traducción y le comenté: "Mire Leopoldo lo que me acaba de llegar". Lo tocó como si fuera un objeto sagrado y dijo: "Qué lindo debe ser estar traducido". Y en ese momento yo me avergoncé de mí, de la traducción y hasta de las traducciones

en general. Siempre pensé que es una vanidad innecesaria decir: “Estoy traducido a tantos idiomas o me tradujo tal o cual”.

Marechal no estaba traducido y tampoco Arlt. ¿Y por qué eran importantes para nosotros? A partir de ahí, hice una especie de regla de vida, suponiendo que sea admisible el querer ser importante. ¿Qué es ser importante? Nadie va a decir qué importante es la Capilla Sixtina. Es casi una falta de respeto. O decir, qué interesantes son las necrópolis egipcias. Entonces, pensé: “Yo quiero ser un escritor para mi país”. Como era Arlt para nosotros: “qué me importa si estoy traducido al chino o al japonés, si las traducciones en general surgen por amistades o por cosas que no tienen que ver con la literatura o tardan muchos años”. Pero ese día me sentí avergonzado y pensé: “Soy un vanidoso y no me doy cuenta”. Ni siquiera pensé que Marechal podía no estar traducido.

C.G. Lo que sucede es que siempre hay olvidados. Pero olvidados no sólo por los lectores, sino por la crítica.

A.C. Con el respeto que me merece una futura doctora, olvidados por la universidad y olvidados por los académicos. Se manejaron durante mucho tiempo con tres o cuatro nombres. Como todo el mundo habló de eso resulta muy fácil. Acá Marechal estaba tan olvidado que yo creí que estaba muerto. Lo conocí porque Sábato un día me dijo: “¿Por qué no le hacen un reportaje a Marechal?” Y yo recuerdo mi respuesta: “¿Pero Marechal no está muerto?” y Sábato dijo: “¡Por favor, Abelardo, vive a una cuadra de su casa!”. Y ahí conocí a Marechal. Tenía

sesenta y cuatro años. Todavía no se había reeditado el *Adán Buenosayres*. Después, con el *Boom* latinoamericano apareció nuevamente la novela y Marechal se transformó en una especie de icono de nuestra generación. La primera crítica sobre Marechal la escribió Cortázar; Carpentier lo llamó “maestro” y Lezama Lima también. Los únicos que no lo conocíamos éramos nosotros y nuestra universidad. Además, el hecho de haber sido peronista lo tuvo excluido durante mucho tiempo.

C.G. Esas cosas que no tienen que ver con la literatura como manifestación artística deciden, muchas veces, el destino de autores y obras.

A.C. Por supuesto. Yo llegué a leer la primera edición en los sesenta. La leí en unos días y me deslumbró, pero seguía pensando que Marechal pertenecía a otra época. Además, sus poemas los había publicado Espasa-Calpe y en esta editorial estaban las obras de Aristófanes o Platón, que estaban muertos. Y cuando resucita Marechal todavía quedaban 1500 ejemplares de esa primera edición de 3000. ¿Cómo puede ser que dos meses después de su resurrección se agotaran ejemplares y Marechal fuera reportado por todas las revistas? ¿Qué pasó en ese silencio?

Como, tal vez, la fama inmediata que tuvo Marechal a partir de ese momento fuera un equívoco. Creo fundamentalmente en eso que decía Rilke. El otro día te dije una frase: “Cuando empiecen a hablar de usted, cámbiese el

nombre". Otra frase de Rilke es que "la fama es la suma de malos entendidos que caen sobre la cabeza de un hombre".

C.G. A muchos escritores les ocurre lo mismo. Por ejemplo, Unamuno fue una figura controvertida, pero sigue siendo uno de los más grandes pensadores de España.

A.C. Y sigue siendo un gran poeta y sigue siendo uno de los primeros filósofos existenciales. Las obras de pensamiento de Unamuno, *La agonía del cristianismo* o *Del sentimiento trágico de la vida*, son anteriores a Sartre y Camus. Los textos de Unamuno cayeron en mis manos mucho antes o más o menos en la misma época que cayeron los de Sartre y los de Camus. El pensamiento agónico de Unamuno es de lo esencial que ha dado la prosa española. Sigo creyendo, además, que es un gran poeta y tiene obras de teatro que son notables. Tal vez como cuentista no era muy bueno, aunque tenía algunos cuentos excelentes. Pero inventó ese género a caballo entre la novela y el cuento, la *nivola*. Creo que *Abel Sánchez* y *Todo un hombre* siguen siendo de lo más respetable que se ha escrito en la prosa española. Para mí, Unamuno es fundamental y uno de mis escritores más admirados. A veces tengo que explicar por qué razón lo admiro. Creo que tuvo que ver en cierto olvido de Unamuno su carácter. Siempre decía lo que pensaba y, si se equivocaba, después se corregía. Como lo demuestra su famosa respuesta a Millán Astray. Hasta ese momento había coincidido con el franquismo, pero el día que sintió: "No, esto no es así", lo dijo delante de todo el

mundo, con una valentía terrible y se dejó morir. Por eso, Unamuno sigue siendo esencial para la literatura española.

C.G. Esto me recuerda a algo que mencionó varias veces acerca de las lecturas que son formativas. Esos textos que dejan huella y forman parte de uno.

A.C. Sí, son esas lecturas que de alguna manera te cambian. Una de las cosas que siempre me impresionó en Unamuno y en determinado tipo de escritores como Sartre o Camus es la honestidad. Aunque de Camus estoy mucho menos cerca de lo que a veces parece, porque cierta eticidad de Camus la he criticado muchas veces. Pero la honestidad de los tres a mí me parece esencial. Unamuno llegó a reírse de Darío, pero cuando descubrió quién era Darío no tuvo el menor problema en desdecirse y elevarlo al lugar que le correspondía. Y mucho antes de que nosotros empezáramos a hablar de *Martín Fierro*, el primero que vio que era un gran poema fue Unamuno, no fue un argentino.

C.G. Tiene relación también con las lecturas obligatorias. La literatura no puede convertirse en obligación. Borges ya había hablado acerca de este aspecto.

A.C. Borges dijo exactamente que hablar de lectura obligatoria es como hablar de felicidad obligatoria. La lectura es una felicidad y pretender que todos sean felices

por obligación es absurdo. Borges recomendaba leer los libros que te interesan y hasta el momento en que te interesen y si no, dejarlos. Los caprichos de Borges con sus lecturas son muy grandes. Borges en realidad había leído muy mal a Dostoievski, si es que lo leyó; aunque lo incluye en su biblioteca personal. Pero para él *Los demonios* es la gran obra de Dostoievski y no lo es. La mejor obra de Dostoievski es, sin duda, *Los hermanos Karamazov*, que jamás cita Borges. Y yo no lo oí citar a Tolstoi. O sea que tenía grandes lagunas. Pero leía lo que le gustaba y de pronto defendía escritores que, si lo pensase en serio, no son tan defendibles. Para Borges, Stevenson era un escritor en el nivel de cualquier gran escritor de la lengua inglesa y no es así. Algo similar ocurre con Wells. Para Borges una de las mejores novelas que se han escrito es *El hombre invisible*. Sin duda es encantadora para leer, pero no en la medida en que la pone Borges. Para explicar ciertas lecturas o ciertas adhesiones hay que pensar en la época en que las leyó. Borges era un adolescente y las leía en su idioma original. La lectura en la adolescencia te marca a fuego. Yo sigo pensando que uno de los libros más hermosos del siglo XX es *El lobo estepario*. Cuando lo leí tenía dieciséis años y quedó grabado en mí para siempre. Y una vez dije que, cuando yo leí *El lobo estepario*, no sólo quería escribir un libro como ese, quería volver a escribir el mismo libro, todo igual que como lo escribió Hesse. Esas lecturas te marcan mucho. Si, además, las leíste en el idioma original, se le agrega el encanto de esa retraducción que has hecho. Saber las palabras con las que se escribió ese libro implica una alegría aleatoria. Entonces, la lectura de ciertos autores ingleses, leídos a muy temprana edad y en inglés, hacía que Borges amara a algunos escritores que son menores. A veces también se corregía. Por ejemplo, él tenía cierta reticencia para hablar de Poe, se defendía mucho. Pero hay un texto sobre

Poe donde se retracta en una nota y dice que en realidad la obra de Poe, leída en conjunto, es impresionante. Lo descubre como a los setenta años.

C.G. En su caso, esa admiración es indiscutible. ¿Qué es lo que destacaría de Poe?

A.C. La influencia que Poe ha tenido sobre mí yo diría que es teórica, no de temas. Yo no creo que se puedan repetir los temas de Poe. Su influencia verdadera en mi obra está en *La casa de ceniza*, la primera que escribí a los veinte años. Pero lo que realmente me influyó es su manera de concebir el cuento y la poesía. Tanto en “Filosofía de la composición” como en el ensayo sobre Hawthorne, Poe está hablando de la construcción del cuento. Si en “Filosofía de la composición” cambiás la palabra poema por la palabra cuento, está hablando de la estructura del cuento. Y en cuanto a los *Ensayos críticos*, la lucidez de Poe para criticar y ver la literatura de su tiempo era realmente asombrosa. En general se lo recuerda por sus poemas o por sus cuentos de horror y se olvidan del escritor en serio que había en Poe en otro sentido, en un sentido teórico y crítico. Porque Poe escribe un ciclo que se titula *Litterati*, cuando la literatura de su país era aún muy precaria y donde habla de poetas menores. De tanto en tanto, habla por ejemplo de Hawthorne o de algunos poetas ingleses. Pero en general, se manejaba con lo que había y establece toda una teoría crítica que es formidable. Sobre todo pensando que no había elementos para hacerlo. Edmund Wilson, sin duda uno de los más grandes críticos de lengua inglesa, llegó a decir que la obra crítica de Poe forma el conjunto más importante sobre crítica literaria que se escribió en lengua inglesa en la primera

mitad del siglo XIX. Lo asombroso es que Poe utilizaba como excusa determinados libros para decir lo que era la literatura y ha hecho descubrimientos asombrosos. Cuando critica a *Barnaby Rudge*, descubre cómo debió ser la novela cuando Dickens había publicado dos o tres capítulos nada más, porque se publicaba por entregas. Poe profetiza el desenlace de la novela; aunque cuando no sucedió así, muchos se burlaron de él porque se creía omnipotente. Pero, cuando Dickens viajó a Estados Unidos, quiso conocer a Poe y le preguntó si tenía tratos con el diablo, porque la novela que él había querido escribir era la que Poe propuso como posible.

Esa zona de lucidez es la que me ha influido mucho. Porque siempre sentí que la inteligencia no está reñida con la creación para nada. Y además, en cierto tipo de escritores de componente muy romántico o tempestuoso es mejor la lucidez. No es casual que hayan existido tantos cuentistas locos como Maupassant o Poe. El cuento es un marco muy lúcido y donde estás obligado a trabajar con la lucidez. La novela y la poesía lo son menos. Siempre he pensado que si Van Gogh en lugar de pintar cuadros de caballete hubiera pintado murales, se hubiera vuelto loco mucho antes, ¿te imaginás con ese temperamento pintar en grandes espacios? El obligarse a pintar en espacios reducidos, en cierta forma, era una contención. Y en Poe está muy marcada esa idea, como si pudiera meter la locura dentro de un marco muy estricto. Es un modo de salvaguardarse de ese componente romántico o demencial.



C.G. ¿Y con respecto a Sartre?

A.C. Lo que me impresiona en Sartre es esa lucidez asombrosa para analizar ciertos estados de conciencia como en “Infancia de un jefe”. O cómo se puede meter en el mundo de la locura en “La cámara”. No sé si lo recordás, ese hombre que ve volar estatuas y la mujer que lo encuentra en ese estado de locura, y, sin embargo, se queda con él esperando volverse loca o que algún día él la mate. Ese cuento me parece soberbio. Una vez le preguntaron a Sartre qué significa y él ni sabía qué significaba, ¡un hombre tan lúcido! Leerlo a Sartre desde el punto de vista de su pensamiento era como oírlo pensar y además ver puestas en palabras cosas que uno había sentido siempre. Yo leí *El ser y la nada* muy joven. Y lo que me impresiona de Sartre más allá de su pensamiento es saber cuál es el secreto de Sartre. Porque al final de cuentas no dice casi nada nuevo. Sartre habla de cosas como que todas las generaciones tienen la obligación de establecer de nuevo los valores; y está hablando de lo mismo que hablaba Nietzsche cuando se refiere al hombre valuator en *Así habló Zaratustra*. Para Nietzsche – y también en algún momento lo dice Unamuno- hay dos orígenes de la palabra hombre. El *homo* de los latinos, que es el hombre y el *homo* de los griegos, de homogeneizar. El sentido de lo humano que tiene Sartre, la claridad para explicarte cosas, que vos ya sabías y que además lo habían dicho otros, a mí siempre me fascinó.

Hay un texto de Sartre que ya fue escrito mil veces y todo desde la religión. El hecho de que uno es lo que es y es lo que no es. No es ni de Sartre ni de Heidegger, eso viene de la época de los Padres de la Iglesia. Que si Dios retira su mano de nosotros, dejamos de ser lo que somos y además somos lo que no

somos y somos lo que somos, porque esa totalidad se verifica únicamente en la conciencia de Dios. Sartre estaba lleno de ideas ajenas –por decirlo así- que formaban su cultura, pero puestas en una situación muy particular, en el mundo contemporáneo y de una manera inolvidable. Yo no sé si es una novedad una de las famosas frases de Sartre que a mí me quedó grabada y que la dice en *San Genet, comediante y mártir*. Dice más o menos así: “No importa lo que se ha hecho de nosotros. Importa lo que nosotros hacemos de eso que se ha hecho de nosotros”. Seguramente no es una idea muy novedosa. Es decir, no importa dónde naciste, tu clase social ni qué sexo tenés, no importan ni siquiera todas tus debilidades o carencias; importa qué hacés vos con tus carencias. Puesta en palabras como la pone Sartre realmente resulta asombrosa y hasta te enseña a vivir.

C.G. Encontramos esas ideas no sólo en los textos filosóficos, sino también en las obras de teatro o en los cuentos.

A.C. La famosa tesis de que el infierno es la mirada de los otros aparece en una obra de teatro, en *A puerta cerrada*. Además, tenía una capacidad de razonamiento de una belleza expresiva –como diría Sartre-. Para darse cuenta de esto no hay más que leer *Las palabras*. La prosa de Sartre en esta obra es una prosa que muy pocas veces alcanzó la literatura francesa, parece Valéry, por lo menos.

C.G. He analizado algunos relatos teniendo en consideración la idea del tiempo desarrollada en *El ser y la nada*. Me gustaría saber qué piensa acerca de este aspecto.

A.C. Casi no te podría decir nada, porque mi idea del tiempo es muy arbitraria. Te diría que ahí soy kantiano. No estoy muy seguro de que el tiempo exista y que no sea algo así como un principio apriorístico de nuestra conciencia para ubicar las cosas de alguna manera. Además, es como si viviera en un perpetuo presente. Recuerdo que cuando estaba escribiendo *Crónica de un iniciado* yo podía meterme en los capítulos de la novela como si los hubiera escrito ayer, y eran cosas que había escrito hacía casi diez años, pero eso estaba todo el tiempo puesto delante de mí como si fuera un presente. Yo puedo dejar de ver diez años a una persona y, cuando la vuelvo a ver, es como si no hubiera ocurrido el tiempo. Salvo que haya cambiado mucho. Pero entonces veo más bien el movimiento, algo que le ocurrió a la persona, pero no lo puedo sentir metafísicamente como el tiempo.

C.G. Precisamente, la consideración del tiempo como un presente permanente es lo que había subrayado, siguiendo la idea de que el hombre vive en un presente que se va actualizando, se va rehaciendo.

A.C. Para mí vive únicamente en el presente. El pasado ya fue, por lo tanto no es. El futuro será, por lo tanto no es. Lo único que tenés es este presente. Pero este

presente es móvil, porque está hecho de ese pasado también. De un pasado que uno *resignifica*. Yo te puedo contar la historia de mi vida de dos maneras: una casi cómica y la otra trágica que te ponés a llorar. Pero mi presente también está influido por un futuro que todavía no sucedió, que son mis proyectos. Si tengo que hablar del tiempo no veo más que una especie de presente perfecto.

C.G. ¿Y en cuanto al espacio? Hay un elemento que a mí me toca muy de cerca, concretamente el río Paraná que se menciona en muchos cuentos. ¿Cuál es el significado del río como escenario?

A.C. Al espacio sí lo veo realmente. Para mí la realidad es espacial, no temporal. Fijate vos que uno puede decir: “pasó un espacio de tiempo” y no puede decir: “pasó un tiempo de espacio” porque es absurdo. ¿Por qué “un espacio de tiempo”? Lo que nosotros llamamos tiempo está muy vinculado al espacio. Yo voy de acá hasta esa estufa, se supone que ha pasado el tiempo; pero no veo más que el movimiento y que ahora estoy ahí. He recorrido un espacio. Yo me puedo imaginar la más absoluta falta de todas las cosas en el mundo: el tiempo no corre, los objetos no existen, pero esa nada la sigo considerando espacial, y mi relación con el espacio tiene que ver seguramente con mi crianza alrededor del río. El modo de relacionarse con el tiempo y con el espacio es distinto en un pueblo para mí no se pueden separar uno del otro, son una especie de unidad. Nosotros decíamos en San Pedro: “mañana nos encontramos”, y ese “mañana” quería decir pasado mañana también. Lo que estaba presente era el espacio, y el lugar de ese

“nos encontramos”, aún omitido, era seguramente el río o un bar, era un lugar en el pueblo. Fijate vos que siempre me han preguntado por qué escribo de noche. Para mí la noche no es una hora en el tiempo, sino un lugar en el espacio. Yo entro en la noche como se entra en una plaza, en un pueblo o en una casa vacía. Es decir, no estoy entrando en un tiempo del día, estoy entrando en un lugar espacial de la realidad. No te lo podría explicar porque esto más bien pertenece a la poesía o a la locura. Pero mi relación con el espacio es esa.

Yo recuerdo que cuando me mudé a esta casa, de golpe hice así (extiende los brazos) y me di cuenta de que hacía como quince años que yo no estiraba los brazos, porque en el otro departamento tenía prácticamente los mismos muebles pero en la tercera parte de este lugar y entonces me chocaba siempre con las cosas. Acá descubrí mi relación con el espacio.

C.G. En realidad, la concepción que el ser humano tiene del espacio se vincula con las experiencias personales.

A.C. También recuerdo que el colegio al que iba quedaba a veinticinco cuadras de mi casa y yo iba caminando. Caminar esas cuadras o ir al río caminando era algo natural. Acá en Buenos Aires no se camina, hasta para ir tres cuadras se saca el auto. Esa idea del espacio, muy vinculada a la idea de libertad, seguro que está presente en mí. Incluso a veces lo he dicho un poco en broma. El Dr. Golo le dice al personaje de *El evangelio según Van Hutten*: “¿qué ha pasado entre usted y Buenos Aires?”. En realidad ha pasado espacio. Y éste a veces opera como el

tiempo. Por eso la gente tiene tendencia a viajar para olvidar sus problemas. Se llevan los problemas encima, pero se creen que si están a 800 o 10.000 Km. están más lejos, como si hubiera pasado el tiempo. Y lo que han puesto es espacio. Y esto es tan verdadero que si vos imaginás una pareja que se acaba de separar y deciden no verse más, y si ellos viven a veinte cuadras, hay algo que sigue estando presente. Porque esa cercanía puede resultar incómoda, por el terror de verse o las ganas de verse. En cambio, si uno de los dos se va a vivir a Tanganika, ese espacio empezó a funcionar como el tiempo y el olvido ocurre mucho más rápido, o la melancolía o lo que fuera.

C.G. Por ejemplo, en "Week end", cuando los personajes van en auto por ese camino entre las barrancas y el río, el espacio tiene ese misterio, ese halo de historias heredadas que crea el marco ideal para la historia.

A.C. Ese cuento está basado en un sueño. Yo soñé casi exactamente eso y después le agregué los elementos narrativos. Era un viaje en auto por ese lugar, que existe por otra parte en San Pedro. Por un lado está el río y por el otro las lomas de las barrancas y allí aparecen esos chicos hermosísimos y raros y desnudos, como de otro planeta o de otra realidad. Por eso te digo, yo no hago distinción entre tiempo y espacio; pero si tuviera que omitir uno de los dos, me inclinaría por omitir el tiempo.

Eso no significa que me crea eterno, pero lo espacial sí es importante. Por ejemplo, desde chico para mí hubo un problema muy grande en el pasado, no sólo

en el futuro. La gente, en general, tiene terror a morirse porque no va a estar en el siglo XXII y, para mí, era tan angustiante no estar en el siglo XXII como no haber estado en el Siglo de Pericles. No ser contemporáneo de Sócrates era estar tan muerto como voy a estar muerto dentro de treinta o cuarenta años. Aunque en esa época ponía más tiempo entre la muerte y yo.

C.G. Otro elemento que sería interesante mencionar es el mito fáustico que se destaca especialmente en *Crónica de un iniciado*.

A.C. Sí, es muy curioso. Leí el *Fausto* cuando era muy chico, en esas ediciones muy baratas y me impresionó mucho. Siempre sentí que lo fáustico no tiene nada que ver con la edad. Yo empecé a escribir *Crónica de un iniciado* muy joven en realidad y me acuerdo que Sábado me dijo: “Pero usted no lo va a poder escribir ahora”. Yo también sabía que no lo iba a poder terminar entonces –además no me preocupa cuándo termino las cosas-. Pero para mí el problema de Fausto no es de ninguna manera asunto de la vejez y de que él quiere conquistar a Margarita. El verdadero problema de la obra es el del conocimiento. No conocerlo todo es muy angustiante. Si yo me pongo a pensar, en serio, que no sé cuántos habitantes hay en Kamchatka, o cosas mucho más elementales como cuántos son los centímetros cuadrados en que se tuesta al sol una mujer de tal medida, me angustio mucho. Porque uno desearía saberlo todo. Y ahí entra la muerte como presencia, porque lo único que te impide saberlo todo es que no vas a vivir lo suficiente para adquirir todos esos conocimientos.

C.G. ¿Y el otro tema fáustico, la lucha entre el bien y el mal?

A.C. Ese tema lo arrastro desde la infancia. Me eduqué en un colegio salesiano y el bien y el mal estaban presentes todos los días. Pero antes de eso, cuando estaba por tomar la comunión, recuerdo que me enfermé bastante gravemente y seguía estudiando el catecismo, porque yo quería tomar la comunión –era medio místico– y me levanté para hacerlo. Después eso se potenció en el colegio. Ahí ya quería ser santo o por lo menos Papa. Siempre tuve un gran conflicto. Pero no entre el bien y el mal clásicos, sino en saber qué es para cada uno el bien y el mal. Me acuerdo que en el colegio comulgábamos todos los días y teníamos que confesarnos una vez por semana. Calculá, chicos entre ocho y diez años, muchos pecados no íbamos a tener. Y recuerdo haber hablado con mi consejero espiritual diciéndole que yo tenía un problema teológico terrible, que sentía que no tenía nada que confesar. Porque no había cometido nada que yo considerara que fuera pecaminoso. Pero al mismo tiempo, sentía que el hecho de no tener nada que confesar era el pecado más abominable para un cristiano, que era el pecado de orgullo, crearme que era perfecto. Entonces, lo único que tenía que confesar era que yo creía que no había cometido pecado, era una especie de confesión kafkiana. Mi consejero espiritual me dijo que no me preocupara y que dejara esos problemas para más adelante.

Para mí no hay un mal y un bien universales. El bien universal estaría en la naturaleza: el tigre come al ciervo, el sapo a la mosca; hay un terremoto y



desaparece todo. Ahí vos no podés agregar categorías humanas. Eso no está bien ni mal. Es así. El mal aparece con el hombre. La inteligencia, el poner valores es algo que pone el hombre. Es él quien decide lo que está bien o está mal. Además, el hombre como persona, no sólo como individuo, decide por sí mismo qué es lo que está bien o mal. Y lo que está mal para uno no lo está para otro. Ese problema sí, siempre me preocupó. Para mí el mal no está en determinados actos sino en lo que puede sufrir aquel a quien ese acto daña. En algún sentido soy una especie de amoral y no me juzgo, de ninguna manera, mala persona; pero si esa amoralidad recae sobre otro y lo daña, entonces ahí aparece el mal.

C.G. Como en "Hernán".

A.C. Exactamente. En "Hernán" es con el daño que causa a la señorita cuando surge el mal; mientras no ocurre eso, es una especie de juego.

C.G. Me viene a la mente el cuento "Macabeo". El mal surge cuando el joven descubre que su padre era un nazi y no un judío. La mentira de un pasado heroico destruye su vida.

A.C. De ahí que el chico elige ser judío sabiendo que no lo es. Para mí, ser judío no es una condición nacional. Yo conozco muchos judíos que no se sienten judíos

y que son antisemitas. En cambio, ese chico se elige como judío. En la Alemania nazi solía usarse una frase: “Somos todos judíos alemanes”. Y si se persiguiera a todos los que miden 1,50 m. o a todos los que miden más de 1,82 m., yo me asumiría alto o bajo de acuerdo con la arbitrariedad de esa elección, de dónde ponés tu conciencia.

C.G. En otro orden de cosas, algunos de sus cuentos fueron publicados en antologías de cuentos eróticos.

A.C. Sí, “La fornicación es un pájaro lúgubre” y “Los ritos” suelen aparecer en antologías del amor o del sexo.

“Los ritos” tiene para mí una importancia muy grande, porque lo escribí casi de un tirón sin saber adónde iba y sin tomar en cuenta lo que ya llevaba escrito. Nació de una especie de ocurrencia mientras escribía un editorial para *El Escarabajo de Oro*. Hacía un calor terrible y anoté la frase con la que empieza el cuento: “Lo que me hace falta es sol” y después agregué: “Lo que abyectamente me hace falta es sol”. Ahí descubrí una cierta libertad en mi prosa que era la que me permitía seguir escribiendo novela.

Y con “La fornicación es un pájaro lúgubre” me divertí muchísimo. A veces lo juzgo como uno de mis cuentos más logrados, aunque no es exactamente “cuento” en el sentido en que yo trabajo el cuento, porque esa historia hasta se podría haber alargado y hay escenas que podrían no haber aparecido. Pero el tratamiento del sexo para mí es muy significativo, porque yo eludo la palabra “sexo” salvo en uno o dos momentos. Y está todo dicho por medio de metáforas

que son insensatas. En realidad, lo que yo quería contar –no quería, apareció solo en ese lugar y después todo fue en esa dirección-, cuando el narrador habla, era qué es para él hacer el amor. Él creía que sólo era fornicar y se dio cuenta de que hay que armarlo piedra sobre piedra y que hay chicos que nunca podrían hacerlo. Estoy hablando de la dictadura porque ese cuento fue escrito en el ochenta.

Lo curioso es que el origen de ese relato es totalmente casual. Me hablaron de un diario para decirme que había muerto Henry Miller y qué opinaba del asunto. Para mí Miller era inmortal: llevaba tantos años escribiendo y además era un escritor que siempre me gustó mucho. Hay tres o cuatro libros que me gustan mucho y otros, no tanto. Y hablé con un amigo mío que era devoto de Miller y él me dijo: “Si yo fuera dueño de un ‘telo’ (era muy porteño), hoy no le cobro a nadie. Por la muerte de Henry Miller, ir a un hotel debe ser gratis para todo el mundo”. Y pensé, “¡qué cuento!” Y en el mismo momento pensé: “Es algo que se le ha ocurrido a él”. Después pensé qué podía hacer un tipo el día de la muerte de Miller y se me yuxtapuso la historia de esta chica más bien frígida. En el día de la muerte de Henry Miller, el personaje se mata en la cama pero le tiene que hacer conocer lo que es un orgasmo, lo que él llama hacer el amor. Tardé como un año en hacerlo. Además, hay alusiones a “El cuervo” de Poe y con otras cosas se fue formando.

C.G. Otro escritor que usted admira es Roberto Arlt. ¿Qué aspectos destacaría de él?

A.C. Creo que esa admiración tiene relación con la potencia, la expresión y con la sinceridad de Arlt. El otro día hice en San Pedro una prueba que no fue científica sino casual -allá tengo una biblioteca igual a la que tengo acá, porque lo que dice Esteban Espósito es cierto: repito los objetos y tengo dos ejemplares de cada cosa-: me puse a leer algunos libros de autores argentinos y también leí a Arlt. Después no pude leer a ningún otro. Porque cuando Arlt dice angustia, no dice una palabra y sentís angustia. A veces escribía mal, era incorrecto y descuidado, pero vos sentís que este hombre no miente. ¿De dónde sacó esas intuiciones? Hay textos enteros que parecen posteriores a Sartre. Cuando Erdosain se para arriba de un árbol para ver pasar a la gente y dice que la gente no está hecha para ser mirada desde arriba, eso lo dice Eróstrato en los cuentos de *El muro*. O clavarse la mano a la mesa o cosas por el estilo. Por no hablar de ciertos títulos como "Ser a través de un crimen", parece un capítulo de *El ser y la nada*, y puede ser un ensayo filosófico. Arlt escribe una obra de teatro que se titula *El desierto entra a la ciudad* que podría ser el embrión de *Calígula* de Camus. ¿Y de dónde sacó esas intuiciones? Creo que es algo que no sé si lo dijo Arlt, lo inventé o lo leí en alguna parte: en determinadas circunstancias, determinados escritores que sienten con mucha intensidad ciertos temas no tienen otro remedio que decir las mismas cosas, casi de la misma manera.

En Arlt me asombran las intuiciones existenciales de alguien que no tenía relación con la filosofía. Hasta en el vocabulario está el existencialismo. Me impresiona la verdad de las cosas que dice. Por eso, los otros escritores parecen pasados por lavandina. Cuando Arlt habla de esa cortina de angustia que hay en las ciudades, que está como a dos metros de uno, es algo soberbio.

Un cuento como “Also sprach el señor Núñez” está totalmente influido por Arlt. Lo escribí después de leer “El Jorobadito”. En ese tiempo pensé: “Qué lástima, Arlt acá se ha perdido un momento esencial. El Jorobadito con un revólver en la mano tendría que haber dicho toda la verdad que tiene en su alma delante de esa familia tilinga y burguesa. Tendría que haber dicho todo lo que piensa del mundo”. Y eso me disparó la idea del hombre que va a la oficina con un revólver, y dice a todos su verdad.

La influencia de Arlt está en ese cuento más que en “El escritor fracasado”. Porque en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” aludo deliberadamente a ese texto de Arlt. Es una influencia de otro tipo, como literaria, casi una pequeña apuesta. El otro tiene una influencia real y no puse de personaje a un jorobadito de casualidad. Menos mal que se me ocurrió el cuento del oficinista.

C.G. Hablando de influencias y de escritura, ¿cómo es el trabajo en el taller literario? Sé que la mayoría de los que vienen son jóvenes. ¿Tienen idea de grupo, de cosa compartida aunque vengan en forma independiente?

A.C. Se forman en el taller. De él ha salido hace tiempo una colección que se llamó *La rosa de cobre*, aludiendo a Arlt. Y ahora hay tres chicos que van a sacar una revista que se llama *Los lanzallamas*. La idea de grupo la adquieren en el taller porque vienen muy desorientados salvo casos excepcionales. Como una chica notable, Marina, una de las más jóvenes y que ha leído todo. Pero en general

vienen de otras disciplinas y se dedican a escribir. En mi generación veníamos de la literatura, como si la literatura nos hubiera marcado el camino. Acá, quieren escribir y todavía no han empezado a leer.

Por eso, yo pongo ciertas pautas. Vienen interesados entre los veinte y los cuarenta, más o menos; aunque yo prefiero trabajar con los más jóvenes. A partir de determinada edad ya no, porque no hay unión. Les pido una lista de libros que han sido esenciales para ellos en un sentido personal, de cuando cada uno empezó a leer. Que pongan los buenos y los malos. Porque es mentira que sólo han influido en uno los grandes libros. Cuando uno empieza a leer influyen todos. Si en la historia de mi cultura libresca me sacan a *Sandokán*, me quedo casi desnudo. Yo no puedo dejar de pensar en *Sandokán* o *Los tres mosqueteros*. Y a los diez años estaba leyendo *Robinson Crusoe* sin saber que era una de las grandes obras de la literatura inglesa; lo leía como un libro de aventuras.

Tengo mucha confianza en esas lecturas, porque entre aquellos libros, que pueden estar desde *Mujercitas* o *El pato Donald*, siempre cae en tus manos algún libro que con el tiempo vas a descubrir que es una gran obra.

Después les pido otra lista, la canónica –por utilizar una palabra en la que descreo– y les pregunto cuáles son los libros que creen esenciales. La llamo “La lista del marciano”. Supongamos que tenés un amigo marciano que se regresa a Marte y se olvidó de preguntarte de qué está formada la cultura literaria del mundo. Y vos le tenés que decir rápidamente unos cuantos libros. No me importa si los leyeron o no. En esa lista se mencionan todos: *La Ilíada*, *Gilgamesh*, obras de Shakespeare y de teatro griego. Luego les pido que marquen los que sí leyeron. Y les digo: “Si tenés veinte años y querés ser escritor y sabés perfectamente que

estos son los grandes libros, explicame muy bien por qué no los leíste”. Si la explicación es coherente, vendrán a mi taller.

Finalmente, les hago una lista de libros que hay que leer y todos se asustan. Y no pongo ningún libro que yo no haya leído antes de los veinte años. Algunos están desacostumbrados a leer, otros no y han leído muchísimo. A partir de ahí empieza el diálogo con ellos y el trabajo del taller. Han salido buenos escritores que han ganado premios. Hace poco, una chica ganó el premio Casa de las Américas.

En realidad, yo no invento nada. Los que vienen ya son escritores y lo que pasa es que todavía no lo saben. Lo único que necesitan es una oreja, leerse entre ellos y discutir. Yo doy dos o tres clases teóricas, a mi manera, sobre el punto de vista o el problema del lenguaje de los argentinos. Comento sobre las razones históricas de nuestro castellano, que difiere de España. Hablo sobre la necesidad de desacralizar el lenguaje sin confundirlo con el lenguaje coloquial de la calle, y sobre una idea de la literatura argentina que a mí me enseñaron Arlt o Borges, que en el fondo tiene un lenguaje coloquial muy marcado. Yo aprendí a escribir de esos autores y las cosas se llaman como se llaman: una calesita para nosotros es una calesita, no una noria. En el colegio nos enseñaban a hablar de tú pero en la casa se hablaba de vos. Había una ruptura entre el lenguaje de la escuela y el lenguaje afectivo. Pero si lees las cartas de nuestros próceres, también hablaban de vos y decían cosas como “mi negra”. Y sentís que ése es el mundo real de los argentinos. Esas son las cosas que trabajamos en el taller todo lo otro lo ponen ellos.

Porque, como te dije, el contenido no es de ninguna manera lo que uno pone en un texto: es lo que uno trae puesto. Entonces, si hablo sobre una cosa o sobre una huelga de los frigoríficos, yo voy a decir lo que pienso. Lo otro, consiste en trabajar con las palabras. Pensar en las palabras y hacer que las palabras se acerquen a lo que querés designar.

C.G. ¿Los chicos que vienen al taller están atentos a lo que sucede en el mundo?

A.C. Los que están entre los veinte y los veinticinco años, yo creo que sí. Son totalmente distintos. Vuelven a retomar el problema del compromiso –con el que ya me tienen harto, por otra parte, por eso les digo que sobre ese tema ya escribí hace tiempo y que lean a Sartre y no le crean todo lo que dice-: preguntan sobre la función de la literatura, si es lícito escribir ciertas cosas cuando el país o Latinoamérica están de determinada manera. Vuelven a sentir la literatura como responsabilidad y hay una ruptura evidente con todo lo que fue la literatura argentina entre los '80 y los '90, que era pura solfa, imitación de los norteamericanos o chiste trivial. Porque una cosa es el humor y otra cosa es la broma. Pero se ve en los más jóvenes como una necesidad de hacer cosas y hasta de poner el cuerpo. Y ahí le tenés que decir que paren, que con buenas intenciones no se hacen grandes libros. ¿Por qué vas a dejar a la derecha la buena literatura? Que Borges escriba bien, me parece perfecto. Pero a mí me hubiera gustado, mucho más, que Borges fuera un hombre de izquierdas. Que escribiera lo mismo,





pero que en lugar de recomendar la invasión a Cuba hubiera denostado esa invasión.

Los más grandes son totalmente hijos del proceso y del miedo al proceso. Hasta hace unos años se notaba el miedo para hablar ciertos temas, como si alguien los estuviera espiando. Aunque era también algo inculcado por sus propios padres, que a lo mejor han sido muy progresistas, pero después les han metido el miedo: "tené cuidado con quién te metés, tené cuidado con lo que hacés".

C.G. Es parte de nuestra historia que hay que asumir. Argentina tiene 30.000 desaparecidos cuyos asesinos fueron indultados y eso a cualquier pueblo o a cualquier ser humano lastima. Es algo que está pudriendo en cierto modo la vida del país.

A.C. Además no se tiene en cuenta algo muy importante. Decimos 30.000 desaparecidos y como número no es una cifra exorbitante como los 80 millones de muertos en la 2ª Guerra Mundial o los 6 millones de judíos muertos en el Holocausto; pero 30.000 desaparecidos en un país de 30 millones de habitantes es un despropósito, porque ahí desaparecieron futuros profesores, futuros ingenieros o futuros escritores. Desapareció una generación y se está tratando de llenar el hueco. La prueba está en la relación que tengo con los chicos del taller –prueba parcial, por supuesto, no me voy a sentir el modelo de la nacionalidad-, y, ellos tienen conmigo una relación muy normal, me tutean, preguntan o discuten. No es

la misma relación que yo tenía, a la edad de ellos, con hombres como Marechal, Sábato o Borges. Pero claro, les falta una generación. El interlocutor es un tipo que es mayor. En mi época un tipo de mi edad era un vejestorio al que venerabas o querías mucho, pero era un señor que estaba en otra cosa. Incluso no tienen con quién discutir y eso es grave para una generación. En realidad, una generación discute con la más cercana, la contigua, y no discute con los maestros. Yo no discutía con Borges. Por supuesto, no aceptaba sus ideas y me parecía un troglodita. Podía admirar a Sábato, Cortázar o Marechal, que me llevaba treinta y cinco años. Ellos estaban puestos ahí. Mis discusiones las tenía con Viñas o con algunos un poco mayores.

C.G. Así que la experiencia del taller es enriquecedora.

A.C. Sí, además yo no acepto a nadie en el taller si no me da a mí algo. Es un ida y vuelta. Porque no se puede enseñar a nadie a escribir; sí se puede aprender a escribir. Pero podés aprender de mí, de tu biblioteca o de los otros que vienen al taller. Yo también necesito que me den algo. Calculá que no tengo nunca más de 8 ó 10 alumnos, a los que elijo con mucho rigor. A los que les pido, además, que antes me lean si no me han leído, porque no hay nada peor que ir a un taller de un escritor sin saber cómo es su obra. Yo puedo ser muy elocuente y hasta podés creer todo lo que yo diga, y un día vas a mis libros y decís: "Con lo que dice éste sobre la literatura y escribe semejante porquería", y eso te desencanta. Yo no iría al taller de un pintor sin saber qué pinta, a ver si hay una relación previa, que es estética. Así que no lo hago para ganar dinero por eso les digo que me tienen que dar algo a mí. Incluso tengo becados, porque hay algunos que tienen mucho

talento y no pueden pagar. Y formo un grupo que, en general entre los más jóvenes, funciona muy bien.

C.G. En este momento, ¿está escribiendo alguna obra?

A.C. El último cuento que escribí se llama "La cosa" y estoy reconstruyendo cuentos anteriores que nunca se publicaron; algunos pertenecían a *El que tiene sed*. Hay un cuento que se llama "El tranvía que no pasaba nunca" y otro que tal vez se llame "La pequeña Cracovia" o "Una niña valiente". Es una historia de una niña rusa. Sí, siempre estoy escribiendo cuentos. Lo que pasa es que algunos no llegan, no los termino. O, a veces, cuando termino un cuento o lo termino mentalmente, después ya no me dan ganas de escribirlo. Una vez que está cerrado puedo dejar pasar meses y hasta años.

C.G. ¿Y alguna novela?

A.C. Estoy trabajando en un texto largo al que no me atrevo a llamar novela, que se llama *Los ángeles azules* y que da bastante trabajo. En realidad, es contemporáneo del *Evangelio según Van Hutten*, aunque la idea es anterior. Lo dejé mucho tiempo y se apartó de mí. Y ahora cuando lo estaba recuperando tuve varios cólicos renales, tuve que escribir sobre Neruda, etc. Siempre que me pongo a escribir me pasan catástrofes que creo son deliberadas. No hay nada que deteste más que ponerme a escribir.

## V.2. Textos inéditos

Agradezco a Abelardo Castillo la posibilidad de presentar en este trabajo los relatos que formarán parte de *El espejo que tiembla*, quinto libro de *Los Mundos Reales*. Respecto a su publicación, el autor comenta: “Se supone (pero sólo se supone, o Seix Barral supone) que este libro será publicado este año, pero yo tengo que pensarlo. No hay nada que me guste más que dilatarlo todo: ir postergando las cosas es una especie de simulacro de la inmortalidad”<sup>675</sup>.

---

<sup>675</sup> Abelardo Castillo señala estos aspectos en un e-mail donde anticipa los títulos de los textos que formarán parte de la nueva colección: “Fordham 1998”, “La calle Victoria”, “El tiempo de Milena”, “Cita en cualquier lugar”, “La Cosa”, “El desertor” y “Las larvas”. Además comenta: “Existe también un viejo texto, “Pava”, que en los sesenta apareció en *Cuentos Crueles*, que luego quité de ese libro y que ahora ha resucitado, claro que corregido” [mensaje enviado el 24 de mayo de 2004].

## FORDHAM, 1998

El sueño (si es que fue un sueño) requiere una explicación previa y algo prosaica. No sé inglés ni me gusta viajar. Por alguna razón, sin embargo, yo estaba en Fordham, que hoy es un barrio arbolado de Nueva York y en el siglo pasado fue algo así como un pueblo, un arrabal brumoso donde estuvo la casa de Edgar Poe.

Llegué a ese lugar de una manera algo abrupta, pero muy natural, al menos bajo las leyes que, anoche, regían el universo entre las araucarias y los pinos de mi casa de San Pedro. Cuando vi venir a Poe caminando hacia mí, me di cuenta inmediatamente de que era él, sin necesidad de reconocer su cara entre las sombras. Hablamos. La primera parte de nuestra conversación sucedió en castellano y luego fue derivando imperceptiblemente al inglés. Era el inglés de los sueños, no el de la gramática. Poe me hablaba, cortés y suavemente, sin que yo lo entendiera, y de tanto en tanto yo mismo intercalaba alguna observación cuyo significado me resultaba incomprensible, pero que parecía ser perfectamente clara para Poe, quien me escuchaba con serena cortesía. En una o dos ocasiones, mientras caminábamos, él bajó la cabeza y miró con gravedad el suelo, y yo pude notar que meditaba mis palabras. Cosa que me produjo una sensación ambigua. Por un lado, sentí casi con orgullo que también a mí me habría gustado comprender el sentido de mis atinadas observaciones; por el otro, temí que Poe notara en cualquier momento la impostura de mi inglés y descubriera que, en realidad, yo no estaba diciendo nada.

Llegamos a un pequeño puente de madera, que no cruzamos. Estábamos en un límite impreciso entre las afueras de Fordham y el parque de San Pedro, porque me pareció ver, sobre los árboles, la alta lucecita colorada de la antena del telesistema, que está a espaldas de mi casa. Cuando Poe se detuvo, comprendí con un poco de tristeza que nuestro encuentro estaba a punto de terminar. Vi, sobre una pequeña loma, del otro lado del puente, una casa de madera de dos plantas que me recordó un dibujo a pluma en un libro de Hervey Allen.

*Esa es la casa donde escribió "El Cuervo", pensé, tal vez Virginia Clemm todavía esté allí.*

Tuve, durante un segundo, la tentación de seguir adelante, cruzar con él y forzarlo de algún modo a que me invitara a visitar la casa, pero de inmediato sentí que mi inglés simulado no iba a ser capaz de sostener mucho tiempo más la situación.

Sé que ya en este momento yo había empezado a oír los versos.

Recuerdo con claridad haber pensado que Poe estaba murmurando, tal vez un poco obviamente, el poema asociado por mí con esa casa de madera. Me volví sonriendo hacia él para demostrarle que reconocía las palabras, cuando tuve la certeza de que aquello no era *El Cuervo*. Ni *El Cuervo* ni *Ulalume* ni *Silencio* ni

*La ciudad en el mar* ni cualquier otro de los poemas que yo conocía de memoria en español y que, en rigor, son casi las únicas palabras cuyo sonido me siento capaz de reconocer en inglés. Entonces comprendí que toda nuestra conversación anterior había girado alrededor de un sólo asunto: los versos ideales, los versos del poema nunca escrito, esos versos que todo poeta siente que él *pudo* haber compuesto y que, por alguna razón secreta, Dios no permite que se escriban nunca. Supe (con incredulidad, después con agradecimiento, súbitamente con terror) que Poe me estaba recitando a mí esos versos, escandiéndolos, casi cantándolos en la noche, como una música indescifrable que yo nunca podría recobrar.

Cuando todo terminó, Poe sólo hizo una rápida inclinación de cabeza, me dio la espalda y cruzó el puente hacia su casa. Desde allá, sin darse vuelta, me saludó vagamente con la mano.

## LA CALLE VICTORIA

La vieja, o tal vez habría que decir la anciana, tenía un aspecto digno y algo mamarracho, sombrerito tipo budinera, florcitas en el sombrero, y voz de abuela que perdió el tejido. Con esa voz le preguntó a Villari por la calle Victoria. En realidad, dice que pensó Villari, no era una vieja ni mucho menos una anciana. Era una viejita.

-Perdón -dijo ausente Villari-. La calle qué.

Desde que había salido de su departamento del Once, Villari andaba distraído, aunque ésa tampoco es la palabra. Lo que tenía esa noche era un humor de perros. Era carnaval. Había en Buenos Aires una de esas neblinas nocturnas que parecen estar hechas de espuma de jabón y monóxido de carbono. Un rato antes había estado mirando en la plaza el mausoleo horrendo de Rivadavia y había sentido que Buenos Aires es una ciudad imposible. Me describió a unas lamentables mascaritas que se arrastraban por la recova. Me dijo que había pensado en Ezequiel Martínez Estrada. Villari no tenía ningún pudor en confesar que miraba la realidad a través de sus lecturas. Cómo puede ser, me dijo, cómo puede ser que el Viejo haya escrito esa estupidez espantosa sobre el mausoleo. Yo reconocí que ignoraba ese texto erróneo y me resigné a que me lo recitara, demasiadas veces había comprobado que la memoria de Villari es prodigiosa y textual.

La conversación derivó entonces hacia cauces más normales, lo que también es una manera de decir, ya que difícilmente se le puede llamar normal a lo que vino después.

-Victoria -había repetido la abuela-. La calle Victoria al 2300.

-Como sabrás -me dijo Villari-, la calle Victoria no existe. Se llamaba Victoria, o de la Victoria, creo que a causa de las Invasiones Inglesas. Hoy se llama Hipólito Yrigoyen. Debe de hacer cien años que se llama así.

Yo le respondí que, en efecto, lo sabía. No le aclaré que sus ideas juveniles sobre pasado remoto no coinciden, necesariamente, con mi experiencia.

Villari me tutea pero tiene veinticinco años menos que yo. Yo nací en mitad de la década del treinta. Guardo un vago recuerdo de que en mi infancia había un cinematógrafo al que me llevaba mi tía, y que ese lugar inolvidable y casi sagrado quedaba en una honda calle arbolada que, todavía entonces, se llamaba Victoria. No sería nada raro que en esa salita yo haya visto *Ciudad de conquista* o *Gunga-Din*. Claro que la generación de Villari es muy posterior a estas perfecciones de la melancolía. Ellos nacieron con el tecnicolor y la pantalla panorámica, y cuando terminaron de crecer ya ni siquiera quedaban salas de cine en los barrios de Buenos Aires. Cuando tengan mi edad, apenas si va a existir lo que yo llamo Buenos Aires.

-Y cuál es el problema, Villari -le pregunté-. Probablemente la viejita era centenaria y un poco arteriosclerótica. Los viejos recuerdan el pasado pero suelen olvidar si comieron hace diez minutos. O a lo mejor era una disfrazada y te estaba tomando el pelo.

-No era ninguna disfrazada -dijo con repentina seriedad Villari-. Tampoco me estaba tomando el pelo.

En resumen, que Villari tenía una historia para mí.

Me gustan mucho las historias de este muchacho. Nunca pasa nada en ellas pero las cuenta con detalles realistas y sus acotaciones son bastante buenas. Ha leído en inglés a los escritores norteamericanos y trabaja en un diario. Eso fomenta, me

parece a mí, su tendencia a suponer que cualquier cosa es interesante por el mero hecho de que haya sucedido, y quizá tiene razón.

De modo que lo invité a tomar un café en Las Violetas y le dije que me contara.

La historia no era una típica historia de Villari, y esto, creo, era lo que lo desconcertaba a él mismo mientras la refería. Era una historia rara, imprecisa, que abundaba en vaguedades y rodeos. Volvió a insistir con las máscaras, con la neblina. Tenía, me dijo y se corrigió, había tenido durante toda la noche, desde el instante mismo en que salió de su departamento, la sensación de estar en otra parte. Por supuesto, sí, ahí se veían los quioscos de Plaza Miserere, las putas de quince años con sus cashios de veinte -Villari no tiene una idea piadosa de la realidad, debo escribirlo-, ahí estaban los salones bailables de la recova del Once, con sus chaqueños y sus coreanos y sus paraguayos, pero era como si estuvieran allí por compromiso, y eran muchos menos que de costumbre, se veían borrosos a causa de la neblina, como superpuestos a las mascaritas. El carnaval en Buenos Aires es una cosa horrible, de acuerdo, pero un carnaval con dominós, en la década del noventa, es para desorientar a cualquiera.

-¿Dominós?

-Y colombinas -dijo Villari-. Dominós y colombinas y hasta pierrots.

Ellos habían caminado una cuadra por Rivadavia, hasta Alberti, y doblaron hacia la derecha. En la esquina de Hipólito Yrigoyen, Villari le informó a la abuela que ahí tenía su calle. Ella lo miró con desconfianza, o tal vez con un vago temor, y dijo que no le parecía que ésa fuera la calle Victoria. Él iba a contestarle que en realidad no lo era, que esa calle se llamaba Yrigoyen, pero, según me confesó, sintió dos cosas. Un poco de lástima y, al mismo tiempo, algo que se parecía bastante al desconcierto de la vieja. Le preguntó a qué altura iba, y ella se lo repitió. Eso quedaba dos o tres cuadras hacia el Sur, me dijo Villari, y yo me sorprendí de la referencia astronómica: el Sur. Villari no había dicho dos o tres cuadras hacia Congreso o hacia el centro, sino hacia el Sur, como si sus palabras fueran derivando hacia el anacronismo, hacia un Buenos Aires más antiguo, que era precisamente lo que él había sentido mientras caminaron esas dos o tres cuadras, aunque la palabra sentir, decía Villari, incapaz de sobreponerse a las precisiones literarias, fuera un poco excesiva. Porque no se trataba siquiera de un sentimiento, era una sensación, como la de estar deslizándose por la noche hacia un lugar querible y remoto, pero no remoto en el espacio, no lejano de ese modo, y me miró.

-Como en los sueños -dije yo.

-No seas patético -dijo Villari-. Los sueños no tienen nada que hacer acá. Tu generación sueña. Ustedes se pasaron la vida soñando, y así les fue, en la vida y en los libros. Yo no sueño nunca. Eso no era un sueño. La viejita estaba ahí, a mi lado, de carne y hueso, con su sombrerito florido. Me llevaba del brazo y hablaba no recuerdo de qué, pero sé que me hablaba y que parecía irse poniendo contenta a medida que nos acercábamos a la casa de los balcones.

-La casa tenía balcones -dije yo.

-Tres balcones. Tres balcones en el primer piso.

-Una casa de altos -dije yo.

-Exacto -dijo Villari.

-Una casa de altos con tres balcones que daban sobre la calle Victoria -dije yo.



Villari no pareció notar mi ironía. Dijo que sí, como si no advirtiera que la expresión *casa de altos* era una antigüedad, un giro que él, a sus años, ni siquiera habría debido comprender del todo; como si no advirtiera que yo acababa de instalar definitivamente, en su historia, una calle empedrada y arbolada, calle en la que Villari pudo ver brillar esa noche, de no ser por la niebla, los rieles de tranvías que han dejado de traquetear por Buenos Aires desde antes que él naciera. Lo alenté a hablar mientras pensaba que el muchacho no tenía una idea muy clara de lo que verdaderamente me estaba contando. Imaginé, por mi cuenta, los sonidos lejanos de unas matracas, las risas y la bulla apagada de un corso, y creo que me distraje demasiado en unas íntimas especulaciones sobre el romanticismo incurable de estos chicos, tan realistas, a la hora de extraviarse en ciertos atajos del tiempo y caer en el desacreditado mundo de los milagros. Cuando regresé de mí mismo, Villari ya estaba en uno de los balcones, conversando con una chica disfrazada de dama antigua que no podía tener más de veinte años. Detrás de ellos había un gran salón donde señoras mayores y caballeros de mostacho hablaban, supongo, del asesinato de Wilkes o del suicido de Lisandro de la Torre. Esto, naturalmente, no me lo contó Villari; esto es un aporte personal. Para Villari, aquello era una anómala fiesta de disfraz, en una noche anómala, en una casa de Buenos Aires donde había una chica de ojos verdes, peinada con bandós, una chica que parecía ocuparlo todo.

-No es que fuera hermosa -me dijo con vehemencia Villari-. Era mucho más que eso.

-Te entiendo -le dije-. Era algo así como la mujer que anduviste buscando siempre. Suele pasar unas diez o doce veces en la vida.

-Te habrá pasado a vos, que tenés como cien años y sos un cínico. Pero a mí es la primera vez que me pasó. Y querés que te diga una cosa, sé que fue también la última. Esa chica era mi chica.

-Por favor, Villari, no arruines la historia. Hablá en argentino. Parecés una mala traducción de una canción norteamericana.

-Qué querés que diga, que esa mujer me estaba destinada, que la vi y sentí que la conocía desde antes de mi nacimiento, que nadie puede entender la locura esa del andrógino de Platón hasta que se encuentra frente a su propia mitad en un balcón de la calle Hipólito Yrigoyen...

-Mejor no. Contalo como quieras. Y te recuerdo que la calle se llamaba Victoria. En tu historia, la calle Hipólito Yrigoyen no existe.

-Ya sé que no existe, o te pensás que soy tan idiota. Por supuesto que *ahora* lo sé, pero en aquel momento no lo sabía, y vos que sos tan inteligente tampoco lo hubieras sabido. Yo estaba con ella en ese balcón como estoy con vos en esta mesa, su mano era más real que esta mesa de mierda.

-Muy linda comparación, Villari.

-Es que vos me irritás. No creés una sola palabra de lo que yo te digo.

-No seas infantil. Me estás contando este disparate precisamente porque sabés que soy el único adulto en Buenos Aires que puede creer una cosa así, y tan mal contada. Describime todo.

-¿Qué?

-Que me describas todo.

-Todo qué.

-Todo lo que viste, todo lo que pasó. Describime los trajes, lo que sucedía allá abajo, en la calle. Cómo llegaste a ese balcón con tu dama antigua, si ella tenía un lunar pintando en la mejilla, dónde quedó la viejita. Todo.

Le dije estas cosas porque Villari me estaba contando su historia muy mal, sin sus acostumbrados detalles y sin acotaciones sorprendentes, rasgos que le daban a sus anécdotas una vivacidad que ésta, con ser bastante buena, no tenía. Villari, sin compasión, ya me había revelado casi todo lo que debió dejar para el final. Pero él parecía preocupado por otra cosa.

-Tenía un lunar -dijo asombrado Villari-. Cómo sabés.

-No te asustes. Por desgracia, yo no vi nunca a tu chica. Sólo quería averiguar si estaba disfrazada de Dama Antigua o de Madame Pompadour.

-Vos sos medio loco -dijo Villari-. Cómo llegué a ese balcón ya te lo conté. Subimos con la abuela por una escalera de mármol, y de pronto yo estaba en un salón.

-O sea que la abuela te invitó a subir.

-Por supuesto. Cuando entramos en el recibo de la casa me había mirado por primera vez a plena luz y pareció asombrada, dijo que yo le recordaba a alguien. Entonces fue cuando me invitó a subir. Lo raro es que yo acepté. Era como si me mandara una fuerza desconocida. Claro que todavía no me daba cuenta de lo que pasaba.

-Y qué era lo que pasaba.

-No me tomes examen -dijo Villari-. En ese momento no me daba cuenta, pero ahora lo sé perfectamente. -Hizo una pausa. Lo que iba a agregar de inmediato lo hacía sentir avergonzado e incómodo. -De acuerdo -dijo con una mirada que puedo describir como desafiante-. De acuerdo. Yo estaba en otra parte, en otro tiempo. Me había deslizado, como por una grieta, a un Buenos Aires de cincuenta o sesenta años atrás. Como en los dos Buenos Aires era la noche de carnaval, yo no podía notarlo. Ella estaba disfrazada, me refiero a la chica. Tal vez iba a una fiesta, o tal vez ese mismo salón era la fiesta, porque allá en el fondo me pareció ver una especie de mosquetero y una gorda con alitas. Ella estaba disfrazada pero las señoras mayores y los bigotudos, no. Ellos sencillamente vestían así. Nadie se preocupó por mí cuando entré. Seguramente pensaron, si es que yo existía para ellos, que yo también estaba disfrazado.

-No te quepa la menor duda, Villari. Yo vivo con vos en la misma secuencia del tiempo y también suelo pensarlo, no te enojés.

Villari no se enojó. Creo que ni siquiera me había oído. Se había dejado ganar otra vez por la historia y continuó hablando de la chica, de sus ojos, de su pelo peinado en bandós.

No seguí escuchando con atención porque era innecesario. Mal contada o no, lo cierto es que la historia ya estaba contada. Mientras me hablaba, Villari pronunció la palabra burbuja o esfera, y quería decir que el tiempo que pasó con su dama antigua en ese balcón había sucedido como dentro de una burbuja que los apartaba de los demás, un no-lugar donde el tiempo (la vida, dijo Villari) transcurría en otra dirección y donde, de alguna manera, todo estaba permitido. Su cuerpo había iniciado el movimiento de acercarse a la chica o fue el cuerpo de ella el que lo inició. El caso es que se besaron, de un modo, a juzgar por las palabras de Villari, en el que participaban en igual medida el asombro y la desesperación.

-Todo esto al minuto de haberse conocido -dije por decir algo-. Todo esto a la vista y paciencia de los habitantes de la casa.

-La palabra minuto, en esa casa, no significaba nada -dijo Villari-. Y los demás estaban...

-Fuera de la burbuja.

-Exacto -dijo Villari-. Pero los de la calle no.

Le pregunté qué quería decir con eso, y él, como si sólo ahora lo recordara, o tal vez ya estaba haciendo literatura, dijo que hubo un momento, durante el beso, en que un grupo de mascaritas o una murga los aplaudió desde la vereda.

-Lo que rompió bruscamente el encanto -dije yo.

-Qué va a romper el encanto -dijo Villari-. Pobre de vos. ¿Te aplaudieron alguna vez mientras besabas a una chica?

Confesé que no. En mi juventud la gente elegía lugares más clandestinos para demostrar sus sentimientos. Zaguanes, plazas nocturnas, incluso portones. También, de ser posible, elegía chicas reales. Esto último lo dije mientras llamaba al mozo. Esperé las palabras y la reacción violenta de Villari: sólo adiviné las palabras.

-Ella era real -dijo a media voz-. Ella era lo único real que me sucedió en mi vida.

-¿Y después?

-Después no sé. Nada. Después fue como una película que se corta. Una película mal empalmada. Yo estaba otra vez al pie de la escalera y salí a la calle. Doblé por Pichincha hacia Rivadavia. No hace falta que me lo preguntes: no había colombinas ni pierrots. Casi ni había carnaval. Buenos Aires era la misma porquería de siempre.

Llegó el mozo y Villari se empecinó en pagar la cuenta. Una manera como cualquier otra de probarme que su generación podía prescindir de la mía.

Cuando salíamos de Las Violetas, le pregunté como al pasar si, mientras estuvieron en ese balcón, había vuelto a ver a la abuela en algún lugar de la casa. Él no dio muestras de oír mi pregunta. Pero yo sabía que la abuela y la muchacha perfecta del balcón no pudieron estar juntas en ningún momento. Casi se lo digo. Casi le digo que él no se había encontrado con su chica una sola vez en la vida, sino dos veces. Y las dos veces en la misma noche. Casi le digo que ella y la viejita eran la misma dama antigua y, lo que es peor, que su dama antigua todavía andaba por Buenos Aires, vaya a saber dónde, pero en el mismo Buenos Aires que Villari, sólo que octogenaria y ataviada con un sombrerito tipo budinera.

Él miró el reloj, me dio la mano y gritó que se le hacía tarde para el cierre del diario. Corrió detrás de un taxi y cuando abrió la puerta del automóvil volvió la cabeza.

-¿Qué me preguntaste?

Le dije que nada, qué iba a decirle.

## EL TIEMPO DE MILENA

Claro que, tal como se presentaban las cosas ese atardecer, lo mejor era ir considerando la posibilidad de tomarla en serio, quiero decir que si ella, Milena, amenazaba acostarse con el primer imbécil que se cruzara en su camino, tal vez fuera razonable admitir que, efectivamente, era capaz de hacerlo. ¿O esa que estaba entrando en el hotel Las Brumas, de la calle Acoyte, en compañía de un tipo que debía de llevarle treinta años y que parecía un corredor de seguros que ha tenido un buen día, no era Milena? Por supuesto que era Milena. Podía no serlo, de acuerdo. Su larga pollera floreada, de hindú, su blusa de eso que las mujeres llamaban bambula y sus zapatillas chatas, el collar de varias vueltas y piedras de colores que le caía hasta la cintura, sus cuadernos de la facultad bajo el brazo, su pelo lacio y esa manera de caminar que le daba aquel aire de "mi ombligo es mi brújula", podían pertenecer a unas cincuenta mil chicas argentinas de los años sesenta, pero sólo una había discutido conmigo esa misma tarde en el bar La Comedia, a sólo una yo le había dicho que se hiciera revisar la cabeza con su pediatra, sólo una había amenazado irse a la cama con el primer imbécil que se le cruzara en el camino, a sólo una yo le había dicho que por mí podía acostarse con el Mahatma Gandhi, y sólo una, luego de levantarse de la mesa con un apreciable desparramo de pocillos y vasos me había dicho desde la puerta:

-¿Viste la casa de los perros?

-Qué casa de qué perros, perdón.

Yo estaba a unos tres metros, sentado todavía a la mesa, tratando de aparentar que aquél era un diálogo amistoso entre dos jóvenes modernos pero civilizados. Serían las tres de la tarde. Unas treinta cabezas se volvieron hacia la puerta del café. Me habían mirado y ahora miraban a Milena. Creí notar en el aire cierta ansiedad por su respuesta.

-Los perros de mármol. La casa que una vez me dijiste que le ibas a escribir un poema de mierda y me lo ibas a dedicar a mí.

Estábamos en los años sesenta, ya lo dije, pero de hecho no podíamos saberlo, o por lo menos yo no lo sabía. Milena, en cambio, sí lo sabía, tal vez era la única en aquel café que ya lo sabía.

-Vi la casa y vi los perros -admití-. Pero no pude haber dicho nada semejante porque nunca digo malas palabras.

Tampoco podía habérselo dicho una vez: sólo la conocía desde la noche anterior. Claro que el tiempo de Milena y el mío no corrían de la misma manera, ni siquiera, quizá, en el mismo sentido. Pero esto lo comprendí del todo muchos años después.

-Viste la casa -dijo Milena-, bueno. Hoy mismo estate por ahí a eso de las siete.

La puerta, súbitamente sin Milena, dio unos bandazos en el vacío como si por ella estuviera entrando o saliendo una fantasmal sucesión de Milenas invisibles.

Ahora eran las nueve de la noche y Milena, con aquel anacronismo de traje gris, salía del hotel de la calle Acoyte. Milena saliendo de un hotel con un señor vestido de traje, como cuando años después nos enteramos de que Marilyn se acostaba con Kennedy. *Happy birthday, Mister President*, por favor. En la esquina había un quiosco de flores, y si estaba por ocurrir lo que efectivamente ocurrió, era para vomitar. El tipo le compró un ramito. Ella le dio un beso en la mejilla y él tomó

un taxi. Cuando el automóvil arrancó, Milena le hizo chau con una mano y con la otra amagó tirar las flores a la alcantarilla. Lo pensó mejor y se las devolvió a la florista. Bueno, por lo menos era parcialmente humana.

Vino directamente hacia mí.

-Te lo dije -dijo.

-No te imaginás lo celoso que estoy -dije yo-. ¿Ya te confesó que si no fuera porque la mujer tiene cáncer de próstata se casaba con vos?

Milena me miró, achicando los ojos.

-¿Las mujeres tenemos próstata? -preguntó con desconfianza.

-La de él sí. La mujer de él se llama Osvaldo y es ingeniero agrónomo.

-Ja -dijo Milena.

Después estábamos en la puerta del bar La Paz, y esto, que se escribe fácil, requiere explicar que debimos de haber caminado unas cuarenta cuerdas en silencio. Parece mucho, pero no lo es, o por lo menos no lo era. Yo tenía veinticinco años y Milena diecisiete. Lo más difícil de ese trayecto fue seguramente el silencio, no la distancia.

-No digas que no te di una chance -dijo Milena.

Todavía no habíamos entrado en el bar. Estábamos parados ante la puerta. Milena tenía ahora un aire lúgubre y algo rencoroso.

-Una chance -dije yo-. Vos me diste una chance a mí.

-Sí, tarado. Mirá lo que me hiciste hacer. Cuando me viste pasar podrías haberme dicho que me querías y agarrarte a patadas con el tipo.

-Eso es cierto -dije yo-. También podría haber hecho otra cosa.

-Qué -dijo Milena.

-Lo que voy a hacer ahora.

-Qué vas a hacer -dijo Milena, otra vez desconfiada.

No se lo dije. Le pegué un sopapo tan sorprendente, incluso para mí, que Milena, después de abrir la puerta vaivén con la espalda, fue a caer sentada dentro del bar.

-Estos hippies son todos drogadictos -le comentó a su mujer un señor que pasaba.

Media cuadra antes de llegar a Callao, solo, yo iba pensando que esta chica no era para mí. Estaba loca, se vestía como Indira Gandhi y decía malas palabras. La había conocido esa misma madrugada, precisamente frente a la casa de los perros, y no nos habíamos separado en todo el día. Nos habíamos ido a la cama juntos a la hora de almorzar, habíamos discutido por Simone de Beauvoir a las tres de la tarde, a las siete ya me había sido infiel y a las diez de la noche del mismo día había conseguido convertirme en un varón golpeador. Si esto duraba una semana, íbamos a salir en el Libro de los Récords Guinness. Pero que se muera, pensé. El señor de La Paz tenía razón, aunque sólo tomen leche, como Milena, estos hippies son todos drogadictos. Los drogan los chocolatines, la música pop, el agua mineral, la Revolución Cubana. Lástima que fuera tan linda, aunque la palabra exacta no es linda. Era mucho más que linda. Era como si fuese de ámbar. Cómo podía ser que una envoltura tan diáfana como el cuerpo de Milena encerrara semejante desastre. Momento en que oí detrás de mí una especie de tropel algodonoso, me di vuelta y caí de espaldas en mitad de la vereda, con Milena encima.

Nos separó un policía en el preciso instante en que Milena, montada sobre mi estómago, blandía una birrome y decía que no me la clavaba en el ojo de lástima. Ese

mismo vigilante nos llevó a la comisaría quinta, donde, en algún momento, sobrevino el siguiente diálogo.

-Él nunca me pegó -decía Milena-, y si me hubiera pegado no es cosa de ustedes. Es mi amante y puede hacer lo que quiera.

-Si es su amante, lo que puede es ir preso -dijo el oficial de guardia, y me miró-. La señorita es una menor.

-Le mentí -dijo Milena-. A él le mentí, le hice creer que tenía veintiuno. Y si no nos deja ir les juro que declaro que el tortazo me lo dio el vigilante. Pongo de testigos a todos los de La Paz. Por si no lo saben -agregó asombrosamente-, los derechos adquiridos no se pierden.

Nadie entendió qué quiso decir pero nos dejaron en libertad. Después era de madrugada y estábamos caminando otra vez por el Parque Lezica. Cruzamos hacia el caserón de los perros de mármol y Milena dijo que era una casa tan hermosa que le daban ganas de llorar.

-Sí, se ve que siempre fuiste muy sensible -dije yo-. Pero ahora explicame algo. Por qué, esta tarde, dijiste eso de que una vez yo te dije no sé qué cosa.

-Porque me lo dijiste. Dijiste que ibas a escribir un poema sobre esta casa y me lo ibas a dedicar a mí.

-Un poema de mierda -precisé.

-Eso me salió porque estaba enojada.

-Pero por qué dijiste *una vez*. Yo te conocí ayer: estabas mirando la casa y yo me paré a hablar con vos, y entonces te lo dije.

Milena me miró. Separó apenas los labios como si estuviera a punto de decir algo, que finalmente no dijo. -Vos qué sabés -murmuró.

No volví a verla hasta quince años más tarde. Y esto también se escribe fácil. Lo mejor, por ahora, es decir que en esos años los grandes amores no duraban mucho y que el nuestro no fue una excepción. Nos defendíamos del tiempo. Nadie quería que la mujer o el hombre de su vida envejecieran, y eso, supongo, tendía a acortar las pasiones. Era preferible recordar: el recuerdo, como la ceguera, deja los rostros intactos. La casa de los perros fue demolida. Los hippies se transformaron en farmacéuticos o en melancólicos. Los Beatles se separaron. En Bolivia mataron al Che. Yo cumplí cuarenta años.

-Hola -dijo Milena.

Yo estaba sentado en un banco de la plaza de Córdoba y Jean Jaurés y hacía más o menos un minuto había tenido una revelación: había visto los perros de mármol. Era el mismo grupo de lebreles que, quince años atrás, ornamentaba el jardín de la casa de Parque Lezica, y ahora Milena estaba parada frente a mí. La misma pollera hindú, el mismo collar. Seguía teniendo diecisiete años. No quiero decir que era una mujer que parecía una adolescente, tampoco quiero decir que aquella era su hija. Quiero decir que era Milena y que seguía teniendo diecisiete años.

Cuando lo imposible empieza a suceder, lo más razonable es aceptarlo con naturalidad.

-Hola -dije.

Ella se sacó con lentitud los anteojos negros que traía puestos y acercó su cara hacia mí.

-Hola -repitió.

-Qué te pasó en el ojo -pregunté.

-Después del tortazo que me diste anoche preguntás qué me pasó en ojo.

Hice una pausa.

-Para mí eso fue hace quince años, Milena.

-Sí -dijo Milena-. Pero vos no sabés nada.

De todas maneras, yo sabía. Lo supe quizá desde la primera vez que la vi. Milena no habitaba la misma realidad que yo, que ninguno de nosotros. Ella tenía un tiempo suyo, vivía en unos pocos días de los años sesenta como en una isla personal, y sólo ahí uno podía encontrarla, más o menos como a las náyades se las encuentra en sus ríos o a las sirenas en el mar. Todo cambiaba o se desmoronaba a su alrededor, pero ella seguía en un Buenos Aires donde, frente al Parque Lezica, había una gran casa con perros de mármol en el jardín, ella andaba, para siempre, con su collar hasta la cintura y su blusa de bambula, por una calle Corrientes donde seguían, indemnes, el cine Lorraine, los quioscos de revistas literarias, el bar La Comedia.

-Vos comprenderás que esto es imposible -dije.

-Cómo va a ser imposible si está sucediendo. -Me miró y se rió. -Los derechos adquiridos no se pierden.

Volvimos a pasar todo un día juntos. No sé si fue en este encuentro cuando fuimos a la Boca. Tengo, en algún lugar de la memoria, un vago recuerdo de mástiles iluminados y de canciones italianas que venían de cantinas. Pero tal vez fue otra noche, seis o siete años más tarde. Esa noche, la de los mástiles iluminados, una violetera le había dicho:

-Pídale a su papá que le compre un ramito.

-Comprame -dijo Milena. Y a la violetera: -No es mi papá. Es mi amante.

-Con más razón -dijo la violetera.

-¿Viste? -oí cerca de mi nuca, al rato.

-Si vi qué.

-Que le pareció natural.

En ese momento Milena caminaba detrás de mí, pegada a mi espalda, abrazada a mi cintura y sincronizando sus pasos con los míos.

-No tiene nada de natural, Milena. Un hombre de mi edad no se pasea por la Boca, a la madrugada, jugando a los siameses, con una chica de diecisiete años que tiene un ojo negro y que, además, no existe.

-Ufa -dijo Milena.

Después dijo que el moretón ya casi ni se le notaba. En los tres últimos días se había puesto un bife crudo en el ojo. Lo había leído en una revista de boxeo, era lo mejor para los moretones.

En los últimos tres días, había dicho. Más de veinte años para mí. Cosa que apenas era grave, considerando lo que supe unos años más tarde, en la Costanera Sur. Yo no podía encontrarla voluntariamente: ella aparecía en cualquier momento y pasaba un día o dos conmigo. Por alguna razón, su tiempo, el tiempo de Milena, sólo abarcaba una semana. Ella me lo dijo o yo lo deduje de algo que dijo. Le pregunté por qué. Milena me miró como si yo fuera un chico idiota y cambió de conversación. Nuestro primer encuentro, el único que yo consideraba real, había ocurrido la madrugada de un domingo, frente al Parque Lezica.

-Según eso -dije-, nos conocemos desde hace cinco días.

-Chocolate por la noticia -dijo Milena.

Estábamos en un hotel de la Costanera, y ella, con lenta aplicación, se pintaba de plateado la uña del dedo gordo del pie. Para esa época mi generación había perdido ciertas ilusiones de cambiar el mundo y yo tenía más de cincuenta

años. En la Costanera Sur nadie se fija mucho si un hombre de cincuenta años entra en un hotel con un travesti, con una cabra o con la hija.

-O sea que nos quedan dos días.

-Tú los has dicho, Caifás -dijo Milena.

-¿Y cuándo voy a verte otra vez? -pregunté, después de pensarlo bastante.

-Mañana. Si querés.

Le pregunté cuándo era mañana para mí, y ella contestó que por qué no me callaba, que le hacía perder la concentración. En el cielo raso del cuarto había un gran espejo. Yo, de espaldas en la cama, le pedí que mirase hacia arriba.

-Sí -dijo Milena-. No sé cuál es la gracia de estos espejos. Si estás encima mío y abro un ojo te veo el culo.

-No seas irrespetuosa, Milena. Tengo tres veces tu edad. Lo que quiero preguntarte es qué ves.

-Me veo a mí mirando para abajo y te veo a vos. Pegados al techo parecemos moscas.

-Me ves a mí. Lo que te pregunto es si pensaste qué vas a ver de mí mañana.

Milena guardó el frasquito y el pincel en su gran mochila floreada. Se me echó encima, bufando, acercó mucho la cara a mi cara y dijo:

-Te voy a ver a vos. Lo que estás mirando ahí no tiene nada que ver conmigo. Yo te voy a ver siempre como sos.

-Y cómo soy.

-Ufa -dijo Milena.

Eso fue hace años. Mañana fue hoy mismo. Cada día que pasa me gusta menos lo que veo en los espejos, me agito cuando subo por las escaleras, toso, y un día de éstos tendré que resignarme a dejar el cigarrillo. Esta vez no quise entrar con ella en ningún hotel. La traje acá. Hasta hace unas horas, Milena andaba por la casa preparando café, dándole de comer a mi gato, husmeando en mi biblioteca. En algún momento de la noche oí una especie de grito de pájaro y la vi venir con un papel en la mano.

-Me lo escribiste. Viste que me lo ibas a escribir.

-Sí, te lo escribí. Hace casi treinta años, cuando demolieron la casa. Es bastante malo.

-A mí no me parece -dijo Milena-. Pero acá pusiste que los perros son de piedra y esos perros son de mármol.

-Mármol no rima con nada. Piedra rima con hiedra.

-Mármol rima con árbol -dijo Milena.

-No. Ésa es una rima falsa, Milena.

-Y vos sos medio pedante -dijo Milena-. Qué es una rima falsa.

Era nuestra víspera, nuestro penúltimo encuentro, y ella quería saber qué es una rima falsa. Ni siquiera nos habíamos ido a la cama, suponiendo que hoy eso hubiera sido una buena idea. La había encontrado a la tarde, en Parque Chacabuco, jugando a la payana con unos chicos rotos que parecían salidos de un cuadro de Berni. Yo volvía del médico y ella estaba sentada en el pasto, en la posición del loto, tirando piedritas hacia arriba y recogéndolas con el dorso de la mano. Casi la piso. Dónde te creés que vas, me dijo desde allá abajo, riendo, y se puso de pie y me tomó del brazo, y ahora eran casi las doce de la noche y Milena quería que le explicara qué es una rima falsa.

-Fue una broma -dije.

También le dije que siempre había querido preguntarle algo.



-Zas -dijo Milena-. Qué.

-Aquel día, me refiero al domingo, después de haber estado conmigo, ¿de veras fuiste capaz de acostarte con el cretino del traje? -Milena empezaba a abrir la boca cuando agregué: -Mentime, por favor.

-Cómo te gusta complicar la vida -dijo Milena. Pensó un momento, dudó, y me miró. -No me acosté.

-Y a qué fuiste al hotel.

-Eso qué tiene que ver. Cuando estábamos adentro le dije que era virgen y que si me tocaba me ponía a gritar. Es un ayudante de cátedra. Terminó aconsejándome que no fumara tanto y explicándome la Revolución Mexicana.

-Me estás mintiendo.

-Usted sabrá -dijo Milena.

Tal vez yo me había equivocado el primer día, tal vez esta chica era, exactamente, para mí.

Como ya dije, pronto sería medianoche. Si ahora le pedía que se quedara toda la noche conmigo, íbamos a entrar en un nuevo amanecer y este encuentro sería, definitivamente, el último.

Le pedí, por favor, que se fuera. Me preguntó por qué.

-Porque quiero verte mañana -le dije.

-Si me quedo también vas a verme mañana.

-No es lo mismo, Milena.

Y ésta fue, hasta hace unas horas, mi historia con Milena.

Tal vez terminó esta noche, o tal vez me queda un día más. He pensado que aunque yo ignore cómo hallarla, ella, en su semana del sesenta, con su blusa de bambula y su pollera hindú y sus cuadernos de la facultad, vendrá a buscarme mañana. Ya conoce mi casa; ya sabe cómo encontrarme. Sólo espero, mientras me preparo a envejecer, que el mañana del tiempo de Milena no llegue, para mi tiempo, demasiado tarde.

## LA COSA

La Cosa está ahí, sentada en mi sillón Voltaire, frente a esta mesa, y entrecerrando soñadoramente sus ojitos joviales y malévolos me dice con la cabeza que sí, que puedo contar esta historia, empezarla por donde debo empezar y escribir cuánto me gustaban esos viejos bares de Buenos Aires, un poco sórdidos, que, como los zaguanes y los patios, inexorablemente han ido desapareciendo hasta de los suburbios de la ciudad. Despachos de bebidas, se llamaban antes. Cada día que pasa quedan menos, pero si uno sabe buscarlos todavía puede encontrar alguno en la recova del Once, en los alrededores del puente Pueyrredón o en una cortada de Pompeya. La fôrmica ha hecho retroceder a la madera, y el buen olor del vino tinto y del tabaco negro va siendo reemplazado por el de la pizza y el de las hamburguesas; pero todavía quedan algunos. La seducción que esos bodegones insomnes ejercen sobre mí no tiene nada que ver con el alcohol. No soy un gran bebedor, ni siquiera un bebedor mediocre. Soy sencillamente, o tal vez debo escribir que fui, un hombre solitario. Puedo pasarme la noche entera frente a un pocillo de café, y si a veces condesciendo a pedir una copita de caña de durazno o un cognac es para no despreciar a mis ocasionales compañeros de mesa. Para que no desconfíen de mí, para que me hablen. He conversado en esos bares con los personajes más extraordinarios de Buenos Aires. Actores fracasados, ex presidarios, viejas putas en decadencia, infantiles putas en ascenso, poetas que se creían, o quizá eran, genios incomprendidos, tristes homosexuales que venían de una paliza descomunal, violeteras que juraban haber cantado con la Galli Curci o haber sido amantes de Perón. En un cafetín de la calle Godoy Cruz, conocí a un marsellés que, a la quinta ginebra, sacándose la camisa, me mostró una cicatriz, un costurón de treinta centímetros de largo y del grosor de un dedo, que le habían hecho en Camerone cuando era sargento de la Legión Extranjera. En el Dock Sur, a un tipo que aseguraba haber diseñado no sé qué formidable proyecto y haber sido robado, y que me pidió que leyera los diarios en los próximos días porque podía probármelo. Cosa que en cierto modo me probó, pues antes de una semana leí que un conocido arquitecto uruguayo, y a continuación iba su nombre, se había suicidado tirándose desde la cúpula del shopping del Abasto, sin que nadie supiera las causas de semejante determinación.

Por otra parte, yo les creía sin necesidad de pruebas. No existe ninguna razón para que un hombre le mienta a otro en lugares como éstos. Son como pequeños infiernos, y es absurdo imaginar que alguien quiera justificarse, alardear o engañar a otro en el infierno. El único al que no le creí fue al tipo del mono jorobado, y ahora la Cosa está sentada en ese sillón y baja aprobatoriamente los párpados.

El hombre se había acercado a mi mesa como todos los otros. Una paradoja de la soledad es que tiende a unir a la gente, y la misma fascinación que ejercían ellos sobre mí era la que los atraía a ellos. Yo los miraba y sonreía, o ellos me miraban, hacían un gesto con el vaso, y el puente ya estaba tendido: uno de los dos terminaba sentado a la mesa del otro.

El que se me acercó esa noche era un hombre más o menos de mi edad, de voz muy baja y ademanes serenos. Como todos los demás, entró en tema de manera gradual y algo indecisa. Por lo que entendí, desde hacía mucho tiempo lo acompañaba a todas partes un fantasma privado o demonio personal que, según me dijo, ahora mismo estaba sentado junto a nosotros y al que de tanto en tanto llamaba mi mono. Que el hombre estuviera loco no me asombró. Entre mis compañeros de

conversación se contaban, naturalmente, unos cuantos locos. Casi siempre parecían mansos, como éste, y no resultaban los menos interesantes. Tampoco me llamó la atención el hecho, por lo demás frecuente, de que fuera un hombre culto: en un momento había dicho que, como yo quizá debía saberlo, Sócrates también había tenido el suyo.

-Qué aspecto me dijo que tiene -le pregunté.

-No se lo dije -contestó el hombre-. No tiene *un* aspecto. Tiene cualquier aspecto, adopta cualquier forma. Quien determina eso, parece, es el alma de su dueño.

-Quiere decir que hay otros, además del suyo.

-No -contestó rápidamente el hombre, pero de inmediato titubeó, como si lo pensara mejor-. En realidad, no sé. Lo que quiero decir es que éste ha tenido otros aspectos. El que me lo dio a mí decía que era como una mujer etíope, muy hermosa. El que se lo había dado a él, hablaba de una especie de figura geométrica, un cono invertido, algo así como un gran trompo. Un trompo que no giraba, estaba ahí, siempre a su lado, en equilibrio sobre su inestable puntita. Pero igual se comunicaba con él. Cualquiera sea su forma, siempre da la impresión de tener vida. Y sobre todo voluntad e inteligencia.

Yo me había quedado pensando en la mujer etíope.

-Por lo visto no es siempre desagradable.

-Usted lo dice porque el mío es un mono -el hombre se reía silenciosamente-.

Usted está pensando que a mí me tocó lo peor. Se equivoca. Éste tampoco es desagradable. ¿Quiere que se lo describa?

Le dije que por favor. Llamé al mozo y ordené un café para mí y otro vaso de vino para él.

-No -dijo.

-De acuerdo. No me lo describa, si no quiere. Sólo se lo pedí porque me lo propuso usted.

-Sí voy a describírselo -dijo el hombre-. Lo que quise decir es que no quiero vino. Preferiría whisky, si me invita.

Lo invité, por supuesto. Los solitarios aprendemos desde muy temprano que toda compañía tiene un precio. Cuando terminó de describirmelo, debí admitir que su fantasma personal, en efecto, no resultaba desagradable. En términos generales era un chimpancé. La joroba la llevaba del lado derecho, y no le sentaba mal. Mientras hablaba, el hombre miró varias veces hacia el costado, como queriendo corroborar la exactitud de sus palabras o como si pidiera la aprobación del otro. Varios whiskys más tarde sus ademanes y su voz seguían siendo sosegados, sólo me pareció sentir que, agradable o no, ese compañero había terminado por resultarle una carga demasiado pesada.

-Pero usted me aseguró que antes perteneció a otro, eso significa que es posible desprenderse de él.

-Es posible, claro. Pero sólo él sabe cómo, y nunca lo dice. Uno debe averiguarlo por sí mismo. Pasa como con su aspecto. Cada caso es distinto. Supongo que algunos lo llevan a su lado hasta la muerte.

Estas últimas palabras fueron pronunciadas en un tono demasiado serio, demasiado patético. Que mi hombre estuviera loco no era grave, lo malo era que de pronto parecía borracho. En el bodegón empezaban a apilar las sillas sobre las mesas. Consulté ostensiblemente mi reloj y le pedí al mozo que me trajera la cuenta: me gusta oír historias pero prefiero caminar solo por la calle. El hombre me miraba

ahora como si me pidiera algo. Era al mismo tiempo una mirada imperiosa y una apagada súplica. Pensé que la mejor manera de terminar esta conversación era decir lo que dije.

-Tal vez puede pasármelo a mí -dije sonriendo.

El hombre miró con cierta ansiedad hacia la silla que estaba a su costado.

-Creo que sí -dijo después de un momento-. Creo que, si usted realmente lo quiere, puedo hacerlo. -Sólo tiene que pedírmelo.

-Es lo que hice -dije, sin dejar de sonreír.

Ya me había levantado de la mesa cuando el hombre me tomó suavemente de la manga. Fue, pese a su suavidad, su primer gesto brusco.

-No -murmuró con apremio-. Tiene que pedírmelo formalmente. Creo que... Creo que tiene que exigírmelo.

-De acuerdo, de acuerdo -dije, apartando con mucho cuidado su mano-. Le exijo que me lo dé.

-Que Dios lo proteja -dijo el hombre-. Lléveselo.

Salí del bar, caminé una o dos cuadras y tomé un taxi con la festiva sospecha de haber realizado, sin proponérmelo, una buena acción; cuando llegué a casa, la Cosa me esperaba en mi escritorio, sonriendo con sus ojitos joviales y malévolos, sentado, como ahora, en mi sillón Voltaire.

He meditado mucho sobre ese viaje en taxi. Sé que algo secretamente decisivo ocurrió allí. Yo, sin razón alguna, le había comentado al chofer:

-Un desconocido acaba de regalarme su mono.

-Qué me dice -contestó secamente el chofer. -Por qué usted no me lo regala a mí.

Era notorio que estaba de mal humor y que él también sabía tratar con toda clase de gente.

-De ninguna manera -dije.

Desde esa noche ya no soy un hombre solo. La Cosa está conmigo a toda hora y me acompaña a todas partes. No habla, sólo me observa. Como si intentara averiguar algo, como si quisiera saber quién soy.

Todavía es un mono, o algo así como un mono, de tamaño no mayor que un chico gordo. Todavía, pese a su joroba, es agradable de mirar. Cuando caminamos de noche por la calle, él levanta su brazo desde allá abajo y me toma de la mano. Si los demás pudieran vernos, seguramente daríamos una buena impresión, una impresión como de camaradería. Es raro, pero siempre que pienso en esto nos imagino de espaldas. Todavía es un buen compañero. Todavía sus ojos son joviales y algo soñadores. Tengo, sin embargo, la certeza de que en los últimos tiempos algo ha cambiado en él, en su forma, como si derivara poco a poco hacia otra cosa, más amenazadora. No del todo simiesca, pero tampoco humana.

Él ahora me está mirando con sus ambiguos ojitos que ríen y me indica con la cabeza que, por esta noche, ya puedo dejar de escribir, que salgamos a dar un paseo.

DISCURSO INAUGURAL DE LA TRIGÉSIMA FERIA INTERNACIONAL  
DEL LIBRO DE BUENOS AIRES, AÑO 2004

Como ya señalamos, las opiniones de Castillo ofrecen una visión crítica de la sociedad. Consideramos interesante incluir el siguiente texto inédito porque nos muestra la imagen de un hombre alerta, que ratifica su proyecto vital renovando sus cuestionamientos de juventud<sup>676</sup>:

Hacia 1945 cayó en mis manos un libro infantil que se llamaba algo así como *Negro sobre Blanco: Historia de los libros*. No recuerdo su autor, porque en la infancia lo que nos preocupa es aquello que sucede *dentro* de los libros, la fábula que sus páginas nos cuentan, no el hombre casual que los escribió. Lo curioso es que recuerdo el sello editorial: se llamaba Calomino, traía en alguna parte el logotipo de un pájaro y era de La Plata. También recuerdo que empezaba contando un apólogo que no se ha borrado de mi memoria en casi sesenta años. Un hombre candoroso o loco se propuso encontrar, entre todos los libros del mundo, el primer libro escrito por un hombre. Envejeció buscándolo. Por fin se precipitó de una escalera, que podemos presumir altísima, en alguna biblioteca que podemos presumir casi infinita, y se mató, por supuesto sin encontrarlo. No sería nada raro que Borges, que parecía haber leído todos los libros, también conociera esta historia y que, sin saberlo, haya vuelto a inventarla en *La Biblioteca de Babel*. El cuento tenía un colofón que a los diez años me deslumbró. Lo que aquel hombre no sabía es que el primer libro no había sido un libro, sino un hombre. Ese día me enteré, estupefacto y como atravesado por la magia, de que la literatura es anterior a la escritura, y que los libros, lo que hoy llamamos libros, se inventaban y luego se recordaban y se cantaban y se transmitían

<sup>676</sup> A este discurso inaugural se refiere Eduardo Pogoriles en su crónica:

El gran lugar de la noche estaba reservado a Abelardo Castillo, que hiló su discurso contando varios cuentos (...). Memoria de escritor y de argentino, en esta Feria número 30 Castillo recordó la primera: "Era, en algún sentido, más entrañable que ésta. Tenía más aspecto de campamento de gitanos que de Feria del Libro. Cualquiera que haya estado en ella recordará, antes que a Borges, Sábato o Mujica Lainez, el imperioso olor de los chorizos asados, aquella especie de calle de tierra al fondo, cerca de la vía, los chicos que se les perdían a sus madres". Pero no todo era entrañable: "Lo que no sé si todos recordarán es que esa primera Feria estuvo a punto de no inaugurarse. Era 1975, eran los días de las Tres A, eran los asesinatos de intelectuales y dirigentes obreros en las calles de Buenos Aires". Castillo fue ovacionado [Eduardo Pogoriles: "La 30ª feria del Libro abrió al calor de la reactivación editorial" (16/04/04) <http://www.clarin.com>].

oralmente a través de las generaciones. Pero había todavía otra historia, tan o más fascinante que la de ese buscador loco. La de Itelio, si no recuerdo mal el nombre. Itelio era un comerciante de los tiempos de la Roma imperial, muy poderoso y muy analfabeto (como se ve, los imperios suelen repetir análogos tipos humanos) que daba formidables banquetes a sus conciudadanos cultos, pero que no podía intervenir en sus sobremesas por falta, digamos, de conversación. ¿Que hizo? No; no aprendió a leer. Eligió a cincuenta o cien de sus esclavos más despiertos y los obligó a aprenderse de memoria un libro famoso. Estos esclavos terminaron llamándose como los volúmenes que habían memorizado. *Odisea, Eneida, Epístola a los Pisones, Los siete contra Tebas*. De modo que, si en algún momento de la comilona, las charlas derivaban, pongamos por caso, hacia el tema de la muerte, Itelio podía intervenir del siguiente modo: "Ah sí a propósito de eso recuerdo algo referido a las exequias en la antigüedad". Y hacía venir a *Ilíada* y le ordenaba recitar los funerales de Patroclo. Y, ahora que lo pienso, tampoco sería nada raro que si Ray Bradbury conocía mi libro de niñez, esa biblioteca parlante haya sido el origen de *Fahrenheit*.

Los rastros de estos remotos libros sonoros no se han perdido en el mundo contemporáneo. ¿Qué es, finalmente, la representación de una obra de teatro sino un libro hablado? Y yendo al centro de la cuestión, a su metáfora última, ¿qué es cualquier libro de poemas, cualquier novela, cualquier tratado filosófico, sino un hombre que habla con otro hombre?

Si algún sentido tuvo en su origen esta Feria del Libro, que hoy me toca inaugurar, es justamente ése, y de ahí, por otra parte, el lema con que se inició hace casi treinta años. Todo libro es una voz que va y viene del autor al lector.

Como a mi edad ya les está permitido a los escritores recordarse a sí mismos más que disertar, conversar con las manos detrás de la cabeza más que ser ejemplares, quiero acordarme ahora de aquella Primera Feria. Era, en algún sentido, más entrañable que ésta. Tenía más aspecto de campamento de gitanos que de Feria del Libro. Cualquiera que haya estado en ella recordará, antes que a Borges, Sábato o Mujica Lainez, el imperioso olor de los chorizos asados, aquella especie de calle de tierra al fondo, cerca de la vía, los chicos que se les perdían a sus madres.

Lo que no sé si todos recordarán es que esa primera feria estuvo a punto de no inaugurarse. Era 1975 eran los días de la Triple A, eran los asesinatos de intelectuales y dirigentes obreros en las calles de Buenos Aires; era, en suma, el pródromo demente de la que luego sería la dictadura más sangrienta, irracional y fríamente salvaje que hayamos vivido los argentinos. Esa tarde, algunos escritores no demasiado mimados por el poder, para decirlo de algún modo, firmábamos en un stand llamado "Convergencia". Sencillamente se nos insinuó que sería mejor levantar ese stand, porque alguien anónimo había amenazado poner una bomba allí. Juan José Manauta, que era una de las autoridades de la Feria, dijo que la Feria del Libro se iniciaba igual y que el stand se quedaba en su lugar.

Por una extraña paradoja los años siguientes fueron, al menos dentro de los límites del predio, no tan inquietantes. La Feria del libro se transformó, sin proponérselo, en una mínima zona liberada. Como era internacional, como exponían editoriales extranjeras, era también el único lugar donde se podían comprar ciertos libros proscriptos de las librerías argentinas. Era el lugar donde, a través de algún escritor visitante, se tenía noticias de los escritores argentinos

exiliados; y donde, más de una vez, nos sorprendíamos de encontrar a un amigo que creíamos desterrado o preso.

Después, vino a tropezones la democracia; la feria creció en dimensiones y esplendor, y nosotros en edad. Y, todavía después, es ahora. ¿Qué significa, hoy, exponer libros nada menos que en La Sociedad Rural, y tan cerca, dicho sea de paso, del Jardín Zoológico? Supongo que significa, o *debería seguir significando*, lo mismo que significó siempre. Una búsqueda del lector por parte de un libro; un puente entre un hombre y otro hombre.

Y acá tal vez habría que descruzar las manos de detrás de la cabeza, ponernos serios, y reflexionar sobre el sentido profundo de la palabra lector.

Porque la palabra lector, fuera de los límites de esta Feria, más allá de este Sector Azul y de estos laberintos de luces y de estas bibliotecas y mesas de libros en muchos idiomas, o, para decirlo de una vez, allá afuera, en el mundo real, la palabra lector significa algo más —y no algo menos; algo más, repito— que lo que significa para nosotros en esta especie de País de las Hadas.

La lectura, no la lectura del *Quijote* o *Guerra y Paz* sino el mero acto *funcional* de leer que se aprende en una escuela primaria, es un acto decisivo para la comprensión del mundo en que vivimos. Leer es descifrar una intrincada escritura que nos circunda y nos rige. Los nombres de las calles, los afiches de propaganda, los titulares de un diario, las señalizaciones de un hospital, el prospecto de un medicamento en el que puede estar en juego la vida de tu hijo, arman una trama de signos que son al mismo tiempo la casa que habitó Asterión y el hilo que nos guía para encontrar el camino hacia nuestra libertad. Y no hace falta articular un discurso poético o académico para demostrar que la instrumentación de la ignorancia es el arma más formidable para aniquilar la libertad de un pueblo. Sé perfectamente que ya se han implementado dignísimos planes que intentan encauzar a los chicos y a los jóvenes en el hábito de la lectura. Enhorabuena. Pero también sé por experiencia que si no se tiene en cuenta dónde nació y cómo vive y qué come (cuando come) la mayoría de esos chicos, ningún plan pasará de ser, en el mejor de los casos, un modo honorable de pagarle a la conciencia, y, en el peor, una manera de justificar el sueldo de unos funcionarios. El analfabetismo —no el de Itelio sino el de los pueblos, así como el semianalfabetismo y como esa otra plaga que nunca tienen en cuenta las estadísticas, el analfabetismo por desuso— no es un problema cultural, literario, espiritual o ético: es un problema social. En Latinoamérica y en nuestro país — que para bien y para mal es cada día más Latinoamérica— hay iletrados, hay analfabetos, hay ignorantes porque hay miseria.

Un libro necesita ser leído para volverse real, eso lo sabemos todos. Tal vez debamos preguntarnos ahora, que todavía hay tiempo, por dónde necesita empezar un hombre para llegar, un día, a leer un libro.

Y, para terminar, para hablar por fin como autor de ficciones, me limito a responder una pregunta que oí muchas veces y que volvieron a hacerme hoy mismo. ¿Cuál es -me preguntaron- el lugar del escritor argentino en el mundo contemporáneo? Yo dije que esa pregunta sería más fácil de responder —y la respuesta, más desalentadora—, si nos preguntáramos por el lugar del arte en general. Si *lugar* significa influencia o importancia práctica, el arte, y con él la literatura, quizá ya no ocupa ningún lugar.

Hace años podía hablarse de la misión del escritor, de su destino, de su compromiso histórico. Mi generación veía la literatura como arma, como

testimonio o como modo del conocimiento. Como una especie de artefacto estético, en suma, destinado, aunque fuera a largo plazo, a influir sobre la gente y a cambiar el mundo. No importa que estas ideas fueran falsas o candorosas. Lo que importa es que eran ideas que *podían pensarse* y, sobre todo, eran ideas que justificaban de algún modo el acto de escribir.

El problema del escritor actual es que ya no se pregunta para qué sirve la literatura; y no se lo pregunta por miedo a la respuesta. Siendo escritor, uno no puede reflexionar acerca del sentido general de la literatura sin caer en cuál es el sentido particular de *mi* literatura. El escritor tradicional resolvía el problema imaginando que, por lo menos, era un ser necesario. Hoy sospecha que esta coartada es falsa, y, con simulada humildad, se vuelve pragmático: se ve a sí mismo como un puro objeto de la economía de mercado. Un libro, piensa, es algo que se vende; por lo tanto, su autor es un productor de bienes de consumo. La finalidad de una novela no es perdurar, ni testimoniar el mundo, ni siquiera ser leída: la finalidad de una novela es que alguien pague dinero por ella. Ya no se habla de buenos libros: se les llama *best-sellers*, que quiere decir "mejor vendidos" o "más vendidos". ¿Más vendidos? Si algún día se le ocurriera a alguien hacer una competición un poco heterogénea y pusiera en el mismo rango televisores, marihuana, computadoras, revólveres y novelas, sin duda las novelas desaparecerían de las listas de *best-sellers*. ¿Quién tiene la culpa de esto? Confieso que no sé. Y confieso que el aspecto editorial del problema no me importa demasiado.

Estamos atravesando por lo que yo llamaría una crisis universal del sentido. La religión, la ciencia, el arte ya no dan respuestas a nadie. El final de la historia, el fin de las ideologías, la muerte de las utopías. Quieren decir, sencillamente, que no le vemos sentido al mundo. La pregunta, entonces, sería: ¿Qué sentido tiene la literatura en un mundo sin sentido? No hay más que dos respuestas. La primera: ningún sentido. La segunda es precisamente la que hoy no parece estar de moda. El sentido de la literatura, como el sentido del arte, es imaginarle un sentido al mundo y, por lo tanto, al escritor o al artista que hacen esa literatura o ese arte. En esto, el escritor argentino actual, el escritor del siglo pasado o de los años sesenta, el escritor de la época de Dante son exactamente la misma cosa. El escritor de ficciones escribe para establecer un sentido nuevo del mundo; "para devolvérselo en orden a Dios", como decía Unamuno. Para hacer con los fragmentos de ese mundo despedazado una "otra" cosa que, en la esfera de la estética, se llama el objeto poético, y en la obra de pensamiento se seguirá llamando ideología, política, ética.

Dije hace un momento que el escritor ya no ocupa quizá ningún lugar. Y de pronto me parece una buena respuesta, una respuesta metafórica y, por lo tanto, literaria.

Todos sabemos que utopía significa precisamente eso: no lugar, ningún lugar. Un escritor no es sólo un señor que publica libros y firma contratos y aparece en la televisión. Un escritor es un hombre que establece su lugar en la utopía.





## BIBLIOGRAFÍA

### 1. OBRAS DE ABELARDO CASTILLO

*El otro Judas*, Buenos Aires, El escarabajo de oro, 1961. (Teatro)

*Las otras puertas*, Buenos Aires, Goyanarte, 1961. (Cuentos)

--- (1962) La Habana, Casa de las Américas.

*Las otras puertas y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972. (Cuentos)

*Israfel*, Buenos Aires, Losada, 1964. (Teatro)

--- [1964, 1966, 1977, 1985,1995] Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

*Cuentos Crueles*, Buenos Aires, J.Álvarez, 1966. (Cuentos)

--- Buenos Aires, Belgrano, 1982.

*Discusión crítica a la crisis del marxismo*, Buenos Aires, G. Dávalos, 1964.  
(Ensayo)

*La casa de ceniza*, Buenos Aires, Estuario, 1967. (*Nouvelle*)

--- Buenos Aires, Emecé, 1994.

--- Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

*Tres dramas*, Buenos Aires, Stilcograf, 1968. (Teatro)

*Los mundos reales*, Chile s/e, 1972. (Cuentos)

*Las panteras y el templo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976. (Cuentos)

*El cruce del Aqueronte*, Buenos Aires, Galerna, 1982. (Cuentos)

*El que tiene sed*, Buenos Aires, Emecé, 1985. (Novela)

--- Madrid, Mondadori, 1989.

--- Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

*Las palabras y los días*, Buenos Aires, Emecé, 1988. (Misceláneo)

--- Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

*Crónica de un iniciado*, Buenos Aires, Emecé, 1991. (Novela)

--- [1991, 1992, 1995] Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

*Antología personal*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1999. (Cuentos)

*Las maquinarias de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1992. (Cuentos)

*500 años, cuentos y relatos*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1992. (Cuentos)

*En la noche, cuentos después de hora*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995. (Cuentos)

*Teatro Completo*, Buenos Aires, Emecé, 1995. (Teatro)

*Cuentos Completos-Los mundos reales*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997. (Cuentos)

*Ser escritor*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1997. (Misceláneo)

--- Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

*El oficio de mentir*, Buenos Aires, Emecé, 1998. (Conversaciones)

*Antología personal*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1999. (Misceláneo)

*El evangelio según Van Hutten*, Barcelona, Seix Barral, 1999. (Novela)

### 1.1. ARTÍCULOS Y OBRAS DE ABELARDO CASTILLO EN LA REVISTA LITERARIA *EL GRILLO DE PAPEL*

Cuento "El marica" (1959) Año 1, Nº 1, p.1 y p.6.

Reseña bibliográfica "Sonata popular de Buenos Aires: poemas de Julio Huasi"  
(1959) Año 1, Nº 1, p.17

Reseña bibliográfica "Las armas secretas: cuentos de Julio Cortázar" (1959-1960)  
Año 1, Nº 2, pp.19-20.

Cuento "Conejo" (1960) Año 2, Nº 3, p.21.

Artículo "Ir a la montaña o hacer que venga" (1960) Año 2, Nº 3, pp.10-11.

Editorial "Confusión y coincidencia" (1960) Año 2, Nº 3, p.3.

Comentario "Teatro de la ciudad: *Cada cual a su juego* de Pirandello"; *Huis Clos*  
de J.P.Sartre (1960) Año 2, Nº 4, p.11.

Reseña bibliográfica "*La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo" (1960) Año 2,  
Nº 4, p.17.

Editorial "La ley de las vísceras" (1960) Año 2, Nº 5, p.2.

Artículo "Grupos de vanguardia o viceversa" (1960) Año 2, Nº 5, pp.6-7.

Cuento "La madre de Ernesto" (1960) Año 2, Nº 6, p.21 y p.42.

Editorial "Aniversario" (1960) Año 2, Nº 6, p.2.

1.2. ARTÍCULOS Y OBRAS DE ABELARDO CASTILLO EN LA REVISTA  
LITERARIA *EL ESCARABAJO DE ORO*

Reseña bibliográfica "*Los premios*, novela de Julio Cortázar" (1961) 1, 1, pp.24-25.

Poesía "Miren que estarse ahí" ante la estatua de Florencio Sánchez (1961) Año 1, N° 1, p.28.

Artículo "La nebulosa inicial" (1961) Año 1, N° 2, pp.9-10.

Reseña bibliográfica "*Hijo de hombre*, novela de Augusto Roa Bastos (1961) Año 1, N° 2, p.33.

"Respuesta a Héctor P. Agosti y Samuel Schneider" (1961) Año 1, N° 2, p.2.

---

Editorial "A calzón quitado" (1961) Año 1, N° 3, p.2.

Cuento "Fermín" (1961) Año 1, N° 3, pp.8 y 24.

Artículo "Prosa con bigotitos" (1961) Año 1, N° 3, pp.25-26.

Editorial "La capa del revés" (1961) Año 2, N° 4, p.1.

Artículo "La caricatura del horror" (1961) Año 2, N° 4, pp.6 y 10.

Reseña bibliográfica "*Los siete pilares de la sabiduría* de T.E. Lawrence (1962) Año 2, N° 5, pp.22-23.

Editorial "Literatura o tipografía" (1962) Año 2, N° 5, p.24.

Editorial "El lado de los huesos" (1962) Año 3, N° 6, p.2.

"Editorial" (1962) Año 3, N° 7, p.2.

Pieza teatral *A partir de las siete* (1962) Año 3, (N° 13) N° 7, pp.16-17 y 22.

Editorial "La marca de Caín" (1962) Año 3, (Nº 14) Nº 8, pp.3-4.

Editorial "Reportaje a nosotros mismos" (1962) Año 3, Nº 15, pp.3-4 y 22.

Editorial "Los mingitorios de la literatura" (1963) Año IV, Nº 16, pp.3-4 y 16.

Cuento "Also sprach el señor Núñez" (1963) Año IV, Nº 16, pp.17-18, 20 y 24.

Editorial "Cuatro testimonios para un editorial" (1963) Año IV, Nº 18-19, pp.3-4 y 27.

Editorial "Los charlatanes del compromiso" (1963) Año IV, Nº 20, pp.3-4.

Pieza teatral *Israfel*. Drama en 4 actos de Abelardo Castillo sobre la vida de Edgar Poe. II Acto (1963) Año IV, Nº 20, pp.20-22 y 28-29.

"Editorial" (1963) Año IV, Nº 21, pp.3-4.

Editorial "Contra esto y aquello" (1964) Año IV, Nº 22, pp.3-4,12 y 20.

Cuento "Los muertos de Piedra Negra" (1964) Año V, Nº 23-24, pp.7-8.

Editorial "Cosas de 'El viejo'" (1964) Año V, Nº 25, p.3.

Poesía: "Unamuno" (1964) Año V, Nº 25, p. 24.

Editorial "Momo, Perón y la izquierda" (1965) Año VI, Nº 28, pp.1-3 y 9.

"Editorial" (1965) Año VI, Nº 29, p.2.

"Editorial" (1966) Año VII, Nº 30 Aniversario, s/p.

Editorial "Desensillar hasta que aclare" (1966) Año VII, Nº 31-32 Dedicado a las letras Latinoamericanas, pp.2, 12-13.

"Editorial" (1967) Año VIII, Nº 33, p.3.

Poesía dedicada a Mario Jorge de Lellis (1967) Año VIII, N 33, p.31.

“Editorial” (1967) Año VIII, N° 35, p.3.

Editorial “La universidad sublevada” (1969) N° 39, pp.2 y 18.

“Editorial” (1969) N° 40, p.2.

Editorial “Los despojos de Heberto Padilla” (1971) N° 43, pp.2, 12-13.

Artículo “El ‘Manifiesto’ de París” (1971) N° 43, p.12.

Editorial “Peronismo y Revolución. Aclarar hasta que desensillen” (1972) N° 44,  
pp. 2,5, 6, 7,10-11.

“A modo de Editorial: El peronismo y los intelectuales” (1973) N° 46, pp.3-11.

Editorial “Algunas cuestiones del peronismo” (1974) N° 47, pp.3-5.

Editorial “Córdoba: Primeras Jornadas Nacionales de Escritores” (1974) N° 48,  
pp.3 y 21-22.

### 1.3. ARTÍCULOS Y OBRAS DE ABELARDO CASTILLO EN OTRAS PUBLICACIONES

“Patrón” (1963) *Cuadernos Hispanoamericanos* 163-164, pp. 46-55.

“Nota a la primera edición” en Humberto Constantini”, *Un señor alto, rubio, de bigotes*. Buenos Aires, Stilcograf, 1963.

“Noche para el negro Griffiths”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1971, 253-254,  
pp.155-168.

“El cruce del Aqueronte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1974, 285, pp. 584-  
599.

“Carpe diem”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1987,449, pp. 29-34.

- "El arte agónico de Fernando García Curten", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1987, 450, pp. 103-104.
- "Hesse, Poe, Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1988, 459, pp. 79-86.
- "La fornicación es un pájaro lúgubre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, 464, pp. 77-89.
- "El ajedrez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, 469. 470, pp. 147-154.
- "Muchacha de otra parte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, 472, pp. 43-48.
- "Freud, el humanista del subsuelo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, 476, pp. 95-102.
- "El decurión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, 481, pp. 61-67.
- "Carta desde Argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, 484, pp. 103-103.
- "En la universidad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, 495, pp. 83-93.
- "La década vacía", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517. 519, pp. 604-611.
- "Horacio Quiroga", *Liminar a Quiroga, Horacio, Todos los cuentos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 21-33.
- "Prólogo" Selección y prólogo a González Amer, Edgardo "El humor, un vicio secreto de los argentinos" Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1994.
- "Hay que fundar valores", *Tramas para leer la literatura argentina*, 1996, 4.2, pp. 13-32.
- "La mujer de otro", *Revista de Occidente*, 1996, 186, pp. 134-138.

“El escritor argentino en la posmodernidad”, *Casa de las américas*, 1999, 217, pp. 12-19.

“Memorias de Israfel”, *La Nación Line*, 2001, <http://www.lanacion.com.ar> (06/03/02).

“Lettera argentina a un amico italiano” en *il Manifesto- Torino Social Forum*. (01/07/03).

<http://www.lacaverna.it/documentazione/globalizzazione/argentina.htm>.

#### 1.4. TEXTOS DE ABELARDO CASTILLO EN ANTOLOGÍAS COLECTIVAS

*Cuentos brutales*, Rodolfo Walsh, Abelardo Castillo, Luisa Valenzuela, Buenos Aires, Cántaro, 1997.

*La Venus de papel (Relatos eróticos)*, Giardinelli, Tempo y Gliemmo, Graciela (Eds.), Buenos Aires, Planeta, 1998.

*Cros a la mandíbula. Cuentos argentinos de box*, Ure Mariano (Selección), Buenos Aires, Norma, 2000.

*La cita y otros cuentos de mujeres infieles*, Montero, Rosa (Comp.), Madrid, Alfaguara, 2000.

*Perón vuelve (Cuentos sobre el peronismo)* en Olguín, Sergio (Comp.), Buenos Aires, Norma, 2001.

*El terror argentino* en Gandolfo, Elvio E. y Hojman, Edurado (Comp.), Buenos Aires, Alfaguara, 2003.



## 1.5. OBRAS TRADUCIDAS

## Polonia:

*El otro Judas*, Varsovia, Dialog, 1965. Traducido por Józef Keksztas y Kalina Wojciechowska.

## Checoslovaquia:

*Israfel*, Bratislava, Tatran, 1967. Traducido por Vladimír Oleríny.

## Grecia:

*El que tiene sed*, Atenas, Exandas, 2002. Traducido por Melina Panagiotidou.

## Italia:

*Il Vangelo secondo Van Hutten*, Milano, Crocetti Editore, 2002. Traducido por Antonella Ciabatti.

## TRADUCCIONES EN ANTOLOGÍAS

## Alemania:

“Macabeo”, *Neue Deutsche Literatur*, Berlin, 1965.

----- *Argentinien Erzählt*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

“Edgar in taberna” (Fragmento del último acto de *Israfel*), *Lateinamerika-Stimmen eines Kontinents*, Horst Erdmann Verlag, 1974.

“El candelabro de plata”, *Erzählungen aus Spanisch-Amerika*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

“Also sprach el señor Núñez”, *Erkundungen 20 Argentinische Erzähler*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1975.

“El marica”, *Nachts vin ich dein Pferd / Erotische Geschichten aus Argentinien*, Zürich, Edition 8, 2000.

Checoslovaquia:

“Erika de los pájaros”, *Dni A Noci Latinskej Ameriky*, Bratislava, Spolocnost Priatelov Krásnych Kníh, 1969.

Italia:

“La madre de Ernesto”, *Latinoamericana 75 narratori*, Firenze, Vallecchi editore, 1973, Tomo 1.

Estados Unidos:

“La madre de Ernesto”, *Contemporary Latin American Short Stories*, Connecticut, Fawcett Premier Book, 1974.

--- *New Directions / An International Anthology of Poetry and Prose*, New York, A New Direction Book, 1982.

“Conejo”, “El candelabro de plata”, “Patrón”, *Cuentos nuevos del Sur*, New Jersey, Prentice-hall, Inc., 1967.

Inglaterra:

“Por los servicios prestados”, *Celeste goes dancing and other Stories / An Argentine Collection*, London, Constable, 1989.

Dinamarca:

“La madre de Ernesto”, *En färd mot vindens ansikte*, En bok för alla, 1998.

En Internet:

Traducidos al inglés: “Muchacha de otra parte”, “La madre de Ernesto”, *The Barcelona Review* [editor@barcelonareview.com], mayo, 2003.

## 2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ABELARDO CASTILLO

- Allen, Roxana. "En la tradición del descenso", s/d.
- Aurora, Enrique. "Cruces, traidores, avergonzados, una lectura de los cuentos de Abelardo Castillo" *Bitácora*, 2000, 3.5, pp. 1-33.
- Barna, Tomás. "Informe para una aproximación a Abelardo Castillo con el guiño cómplice de *El que tiene sed*", 2001, [http:// www.lamaquinadeltiempo.com](http://www.lamaquinadeltiempo.com) 5, 02/08/01.
- Battista, Vicente. "La revolución, el exilio y la muerte", s/d.
- Prólogo a Abelardo Castillo, *Ser escritor... op. cit.* pp. x-xi.
- Berlanga, Ángel. "Entrevista con el escritor Abelardo Castillo" en *Página/12*, 2003, pp.1-4. <http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul> (24/06/03).
- Blaisten, Isidoro. "El precio es la palabra, destrozarse en la palabra", *La Maga*, 1991, s/p.
- Brasca, Raúl. "Solos en la librería", *Maniático textual*, 1992, 5, p. 25.
- Bustos, María. "A la narración por el infierno del alcohol, del dolor", *Tiempo Argentino*, 1985, p. 6.
- Cabrera, Hilda. "Parábola de la angustia y la tristeza", *La Razón*, 1985, pp. 13-14.
- "Abelardo Castillo habla sobre Edgar Allan Poe", 2001, <http://www.pagina12.com.ar> (06/06/02).
- Castagnino, Raúl. "Entre el experimento y la trascendencia: *Crónica de un iniciado*", *La Prensa*, 1991, s/p.
- Cella, Susana. "Abelardo Castillo. Sacudiendo la modorra", 2000, <http://www.acciondigital.com.ar/01-03-01/opinion.htm> (07/08/01).

Chitarroni, Luis. "Coronación de la espera" s/d.

Corpa-Vargas, Mirta. "El que tiene sed, autor, personaje y narcisismo" *Alba de América*, 1997, 28-29, pp. 93-99.

Cortese, Nina. "Viñao adapta bien a Abelardo Castillo", <http://www.autores.org.ar/mvinao/Obras/criticas17.htm> 01/07/03.

"Diálogo entre escritores": Liliana Heder y Abelardo Castillo en <http://www.clarin.com>. (12/09/02).

Dilon, Ariel. "Todos los cuentos de Abelardo Castillo. El libro de una vida" en *Tres puntos*, 1999, I, 21, s/p.

Di Marco, Marcelo. "Taller de corte & corrección" <http://www.literatura.org> (07/08/01).

Elías, Jorge. "Crónica de un iniciado, Abelardo Castillo recrea el mito fáustico" *Suplemento Literario La Nación*, 1991, Nov.17, 3.

Foffani, Enrique. "Intrigas místicas, verdades ocultas", *Suplemento Cultura El Clarín*, 1999, <http://www.literatura.org/index.html> (27/07/01).

---"Ensayo sobre *El evangelio según Van Hutten*" (s/a), p.5.

Forn, Juan. "Los mundos reales", *Radar libros*, 1997, 7, p.10.

Freidemberg, Daniel. "Sed de delirio", *Clarín*, 1985, p.16.

--- "Los preparativos del Apocalipsis", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, 508, pp. 125-131.

Freire, Susana. Reseña sobre *Israfil*: "Edgar Allan Poe, el poeta frente a la indiferencia" *La Nación Line*, 2001, <http://www.lanacion.com.ar> (06/03/02).

- Frugoni de Fritzsche, Teresita. "Los herederos de Borges: Abelardo Castillo", *Boletín de Humanidades*, Nueva época 1,1998, pp. 19-36.
- Gilio, María Esther. "Haciendo el amor con la literatura", *Brecha*, 1996, Montevideo Dic, pp.1-9.
- Gómez, Carlos Alberto. "Una lúcida locura", *La Nación*, 1985, s/p.
- Grande, Félix. "Las otras puertas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1963, 165,572-574.
- Guibourg, Edmundo. "Prólogo a la primera edición de *Israfe!*", Buenos Aires, Losada, 1964, p. 70.
- Hermes Villordo, Oscar. "Intensa e irrealizable historia de amor" *La Nación*, 1991, p. 5.
- Herráez, Miguel. "Cuentos completos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1999, 592, pp. 146- 148.
- Isnardi, Hernán. "Charla con Abelardo Castillo", 1998, <http://www.lamaquinadeltiempo.com.5> (02/08/01).
- "La diferencia entre prosa y poesía"  
<http://www.satlink.com/usuarios/1/lupa/poesia-1.html>. (07/08/01).
- <http://www.literatura.org/Castillo/Castillo.html> (13/08/01).
- Justo, Luis. "El que tiene sed", *La prensa*, 1985, s/p.
- Malabia, Jorge. "Balance de un narrador por él mismo", *El día de Montevideo*, 1983, p.13.
- Mántaras Loedel, Graciela. "Un gran cuentista", *La democracia*, 1983, II, 38, s/p.
- Margulis, Alejandro. "Los antros crueles", 2001, <http://www.ayeshalibros.com.ar>.

- Matamoro, Blas. "Todos somos judíos", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 438, pp. 166-174.
- Menczel, Gabriella. "El subtexto en "La novela de las dos doncellas" de Cervantes y en el cuento "Thar" de Abelardo Castillo" en László Scholz y László Vasas (Redactores): *Cervantes y la narrativa moderna. Coloquio internacional Debrecen 2000*, Debrecen, Ed. Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001, pp. 184-192.
- Moran, Carlos Roberto. "Misterios y revelaciones en una novela herética", *La Capital Suplemento Cultural*, 1999.
- <http://www.rosariolibros.com/lacapital/suplemento2/index.html>  
(28/07/01).
- Morello-Frosch, Marta. "Abelardo Castillo, narrador testigo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1989, 358, pp. 90-103.
- Prólogo a Castillo, Abelardo *Cuentos Completos-Los mundos reales*. Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
- "Borges and Contemporary Argentine Writers: Continuity and Change" in Aizenberg, Edna (ed.). *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia : University of Missouri P, 1990. xii, 296 pp.
- Orgambide, Pedro. "Las otras puertas de Abelardo Castillo", *El escarabajo de oro*, 1962, Año 2, N° 5, p. 21.
- Peltzer, Federico. "Personal, desde lo variado", *La Gaceta*, 1988, s/p.
- Pinkler, Leandro. "Entrevista a Abelardo Castillo", Buenos Aires, Museo de Bellas Artes, 1999.
- Piña, Cristina. "La dialéctica entre la vida y la poesía en tres relatos de Abelardo Castillo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1982, 389, pp. 388-407.

--- "La narrativa en los años setenta y ochenta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517.519, pp. 121-138.

Porrúa, Ana María. "El 60 argentino y sus voces", *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 1990, 13, pp. 159-178.

Ranieri, Sergio. "El escritor Abelardo Castillo reflexiona sobre el bien y el Mal en su segunda novela", *La Maga*, 1991, <http://www.lamaga.com.ar> (12/05/02).

Revista Noticias. "Los escritores no le mueven un pelo a nadie", *Suplemento Noticias*, 2001, <http://www.noticias.uol.com.ar> (12/05/02).

Ríos Ruiz, Manuel. "Castillo, *Cuentos Crueles*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1967, 205, pp. 174-179.

Roseta, Isabel. "Fuerte tensión narrativa: *Crónica de un iniciado*", *El francotirador literario*, s/d.

Sastre, Francisco. "El que tiene sed", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 438, pp. 143-146.

Sifrim, Mónica. "Enigmas del mar muerto", *Suplemento Clarín*, 1999, Abr.11, pp. 1-4.

Silvestre, Susana. "Un escritor de raza", *Suplemento Cultural La Nación*, 1999, <http://www.elbroli.com> (12/05/02).

Sureda, Enrique. "El alcohol y la agonía", *Bancarios del Provincia*, (s/a), p.32.

Teobaldi, Daniel. "El evangelio según Van Hutten", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2000, 599, pp. 142-144.

Varón, Policarpo. "Abelardo Castillo, *Los mundos reales*", *Eco* (s/a) 130, p. 367.

Vásquez, María Ester. "Los misterios divinos y el arrepentimiento", *Suplemento Cultura La Nación*, 1999, Abr.11, p. 3.

Von Baumbach, Federico. "Entrevista a Abelardo Castillo: En el mundo en que vivimos, el escritor necesita servir para algo", 2003, 16, <http://www.deaquiyeallaonline.com.ar> (16/01/03).

### 3. BIBLIOGRAFÍA DE LITERATURA ARGENTINA

Aira, César. "La ciudad y el campo" en Rose Corral (Ed.) *Norte y sur: La narrativa rioplatense desde México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 85-86.

Alazraki, Jaime. "Dos soluciones al tema del compadre en Borges y Cortázar" en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 80.

Amícola, José. "Sobre héroes y tumbas y su contorno" en *Escritores argentinos del Siglo XX*, La Plata, Fundación Facultad de Humanidades, 2001.

Andrés Rojo, José. "El torrente de libertad de las letras argentinas", *El País*, 2002, p.32.

Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 118.

Cella, Susana. "La irrupción de la crítica" en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 8.

Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1994, p. 175.



- Corbata, Jorgelina. "Ecos de Borges en la narrativa argentina actual" en *Borges Studies on Line*, <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/jc.htm>, (14/04/01).
- de Mora Valcarcel, Carmen. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Julio Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.
- Dubatti, Jorge. "El teatro como crítica de la sociedad" en *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 259-274.
- Fariás, Víctor. *La metafísica del arrabal*, Madrid, Anaya, 1992, p. 29.
- Forn, Juan. *Buenos Aires, una antología de narrativa argentina*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Frugoni de Fritzsche, Teresita. "Relecturas, reescrituras...Aproximaciones comparatísticas" en Daniel Altamiranda (Ed.): *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 8-27.
- Gilman, Claudia. "La situación del escritor latinoamericano: La voluntad de politización" en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani"-Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Giardinelli, Mempo. "Panorama provisorio de la literatura argentina actual", *Casa de las américas*, 1990, 179, pp.130-135.
- Hars, Luis. "Cortázar, o la cachetada metafísica", *Mundo Nuevo*, 1967, 7, p. 64.
- Hernández, Domingo-Luis. *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*, Barcelona, Montesinos, 1995, p.176.
- Los cuentos de Roberto Arlt*, Madrid, Universidad de La Laguna, 1995.

*La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, Capítulo 138, p. 253.

Larra, Raúl. *Roberto Arlt. El torturado*, Buenos Aires, Alpe, 1956, p.45.

Loreti, Miguel. "Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517-519, pp. 15-24.

Noguerol, Francisca. "Con y contra Borges" en José Luis de la Fuente (coord.): *Borges y su herencia literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, p. 63- 80.

Olguin, Sergio-Zeiger, Claudio. "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia" en *La irrupción de la crítica, Historia crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1999.

Parodi, Cristina. "Borges y la subversión del modelo policial" en Olea Franco, Rafael (Ed.). *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, Colegio de México, 1999, pp. 10-17.

Pastor, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Ediciones Hispamérica USA Library of Congress Catalog, 1980.

Perilli, Carmen. "Un tratado sobre el infierno- La novela argentina 1982-1992", *Casa de las américas*, 1993, 193,128-131.

Quereilhac, Soledad. "Siniestra normalidad- Notable antología sobre lo monstruoso en la vida nacional", *La Nación*, 2003, 6, p.4.

Quiroga, Hugo. "Los derechos humanos en la Argentina. Entre el realismo político y la ética", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517-519, p. 78.

Renaud, Maryse. "La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos y Los lanzallamas*" en Rosalba Campra (Coord.): *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Italia, Giardini Editori, 1989, pp. 196-197.

- Repetto, Elsa. "La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, 505-507, p. 404.
- Romano, Eduardo. "Arlt y la vanguardia argentina" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1981, 373,143-149.
- "Fundamentos literarios del cuento argentino contemporáneo" en *El cuento argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 13.
- Rosa, Nicolás. "Texto-Palimpsesto: memoria y olvido textual" en Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (Eds.): *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999, pp.169-176.
- Rössner, Michael. "Los herederos de Borges y Cortázar" en Karl Kohut (Ed): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 154.
- Sábato, Ernesto. "Nunca más", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517-519, p 572.
- Salas, Horacio. "Buenos Aires, mito y obsesión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, 505-507, pp. 395-396.
- Sarlo, Beatriz. "Panorama del cuento" en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986, Vol. 1, pp. 25-48.
- "Notas sobre política y cultura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517-519, p. 61.
- Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Sonderéguer, María (1999) "Avatares del nacionalismo" en *La irrupción de la crítica, Historia crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé.

Tarcus, Horacio. "El corpus marxista" en *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 484.

Ulla, Noemí. "Introducción a la oralidad y escritura en la narrativa de los años sesenta y setenta" en *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 a 1970*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1996, p. 19.

Warley, Jorge. "Las revistas culturales de dos décadas" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517.519,195-207.

#### 4. TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

Alberca, Manuel. "En las fronteras de la autobiografía" en Ledesma Pedraz, Manuela (Ed.). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén, 1999, pp. 53-75.

Aznar Inglés, Eduardo. *El monólogo interior (un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura)*, Barcelona, EUB, 1996, P. 125.

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

---*La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 37.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1982, pp. 275-276.

---*Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237-238.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1987.

Ballart, Pere. *Eironeia*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

- Baudelaire, Charles. "De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas" en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo de significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1989.
- Castro Morales, Belén. "Notas sobre el cuento actual en el Río de la Plata" *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, 1998, 5, pp. 116-120.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 147-148.
- Doležel, Lubomir. "Mimesis y mundos posibles" en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco, 1988, pp. 69 - 94.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- *Lector in fabula* Barcelona, Lumen, 1990.
- *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1990.
- Erlich, Víctor. *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Esslin, Martin. *El Teatro del Absurdo*. Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, Biblioteca de autor, 2000.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- García Berrio, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.

- Garland Mann, Susan. *The Short Story Cycle, A Genre Companion and Reference Guide*. New York / London, Greenwood Press, 1989.
- Garrido, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid, Síntesis, 2000.
- Gerard Genette: *Figuras III. Discurso del relato*, Barcelona, Lumen, 1989.
- *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre*. The Hague/ París, Mouton, 1971.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral, José Antonio (Ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 215-243.
- Kennedy, J. Gerald. "Introduction, The American Short Story Sequence-Definitions and Implications" *Modern American Short Story Sequences Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge University Press, 1995, pp. 7-11.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1969.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 64-65.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1999.
- López García, Dámaso. *Ensayo sobre el Autor*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1993, p. 145.
- Lotman, Juri y Uspenskij, Boris. *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

- Lundén, Rolf. *The united stories of America: studies in a Short Story Composite*, Ámsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999.
- Luscher, Robert M. "The Short Story Sequence, An Open Book" *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge/ London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167.
- Llovet, Jordi. *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- Magnone, Carlos. "Revolución Cubana y compromiso político en las revistas culturales" en *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani"-Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 187-205.
- Magnone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1993, p. 52.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Martínez Contreras, Jorge. "La ficción literaria como instrumento de la ética" *Anthropos*, 1995, 165, pp. 34-45.
- Mora, Gabriela. *En torno al cuento, de la teoría general y su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, Porrúa, 1985.
- "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados" *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Editorial Danilo Vergara, 1993.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Ficciones metafísicas en el relato hispanoamericano contemporáneo" *La palabra*, 1997, 6.7, pp. 23-30.
- "Introducción" a Mario Benedetti: *Los espejos las sombras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

- "Juntos, pero no Revueltos": La Colección de Cuentos Integrados en las Literaturas Hispánicas, presentado en el Congreso Internacional "Interdisciplinary Approaches to Short Fiction Theory and Criticism", Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.
- Pineda-Botero, Álvaro. *Elementos marginales: ensayo acerca del marco del discurso novelístico*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de New York, 1985.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Pratt, Alan Ray. *The myth of meaning, Reflections on the absurd in Western literature*. Florida State University, 1986.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.
- Riffaterre, Michael. "Criterios para el análisis del estilo" en Rainer Warning (Ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1983.
- Rocchi, Michel. *The Theme of the Room: A Comparative Study of Twentieth Century European Writers*, Tesis de Licenciatura en Literatura Comparada, Universidad Puget Sound, 1972.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*, Madrid, Problemata Literaria, 1996.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 83.
- *Narradores de esta América (II)*, Venezuela, Alfadil, 1993, p. 311.
- Santayana, George. *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante y Goethe*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 116.



- Sábato, Ernesto. *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo (Robbe-Grillet, Borges, Sartre)*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.
- Scott, Nathan A. *Modern Literature and the Religious Frontier*, New York, Harper and Brothers, 1958, p. 72.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Schökel, Luis Alonso. *El estilo literario*, Bilbao, Mensajero, 1994.
- Serra, Edelweis. "Estructura y análisis del cuento", *Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fe, 1966, 68, p. 204.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid, Alfaguara, 1996.
- Torres Sánchez, María Ángeles. *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1999.
- Victoria, Marcos. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- Zalacaín, Daniel. *Teatro Absurdisto Hispanoamericano*. Valencia, Albatros, Hispanofilia, 1985.

## 5. BIBLIOGRAFÍA VARIA

- Abeleira, Juan. "La sed de Rimbaud" en *Poesías y otros textos*. Madrid, Hiperión, 1995.
- Alighieri, Dante. *Divina comedia*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Almendral Opperman, Ana Isabel. "Existencia y poder de las figuras acuáticas femeninas en la cultura popular centroeuropea. Su significación mitológico-religiosa" *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, CSIC, Tomo XLVII, 1992, pp. 42-55.

- Anglade, Roberto. "Tiempo de no morir" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517.519, 474-477, 1993.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Madrid, Fundamentos, 1999.
- Beckett, Samuel. *Malone muere*, Madrid, Alianza, 2002.
- Berdiaev, Nicolás. *Libertad y esclavitud del hombre*, Buenos Aires, Emecé, 1955.
- Blake, William. *Antología bilingüe*. Madrid, Alianza, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Vial y Zona, 1936.
- *Ficciones*. Buenos Aires, Sur, 1944.
- *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé, 1962.
- *Otras inquisiciones*. Barcelona, Bruguera, 1985.
- *El Aleph*, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, 1986.
- *Discusión*. Madrid, Alianza, 1991.
- *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza, 1998.
- *Arte poética*. Barcelona, Crítica, 2000.
- Bozal, Valeriano. *Mimesis, las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987.
- Brufau Prats, Jaime. *Líneas fundamentales de la ontología y antropología de Jean-Paul Sartre en 'L'Être et le néant'*, Salamanca, Universidad, 1971.
- Camus, Albert. *El revés y el derecho*. Buenos Aires, Losada, 1962.
- *Calígula*. Buenos Aires, Losada, 1965.
- *El mito de Sísifo*. Obras 1 .Madrid, Alianza, 1966a.

--- *El hombre rebelde. Obras 3.* Madrid, Alianza, 1966b.

Cortázar, Julio. *Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 1995.

--- *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

Cortés, José Miguel. *Orden y caos: un estudio sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Delahanty, Guillermo. *Notas de psicoanálisis y literatura –La visión del mundo en Kafka, Genet y Beckett*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza, 2001.

Diccionario de la Lengua Española. Vigésima edición. Real Academia Española, 1984.

Dorsch, Friedrich. *Diccionario de Psicología*, Barcelona, Herder, 1994.

“El cordobazo” *Revista los '70* <http://www.los70.org.ar/n03>, (23/03/02).

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1992.

Fink, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1993.

Flores, Celedonio Esteban. *Antología poética*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1975.

Forgues, Roland. *Rulfo la palabra redentora*, Barcelona, Puvill, 1999.

Freud, Sigmund. “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica” (1925) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XIX, pp. 259-276

- "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis", 33ª conferencia: "La feminidad" (1932) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XXII, pp. 120.
- "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis" (1933) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, vol. XXII, pp. 1-168.
- Freire, Susana. "Edgar Allan Poe, el poeta frente a la indiferencia" *La Nación Line*, 2001, <http://www.lanacion.com.ar> (06/03/02).
- Fromm, Erich. *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires, Hachette, 1972.
- Gannon, Edward. *The Honor of Being a Man. The World of André Malraux*, Chicago, University Press, 1957.
- García Gual, Carlos. *Prometeo, mito y tragedia*, Madrid: Hiperión, 1995.
- Geisler, Eberhard. "La paradoja y la metáfora. En torno a la lectura borgiana de Kafka", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1986, 24, pp. 147-172.
- Goethe, Johann W. *Fausto*, Madrid, Espasa, 1998.
- González Amer, Edgardo. "Sobre bolsas de escombros", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517.519, 503-505.
- Grene, Marjorie. *El sentimiento trágico de la existencia (Existencialismo y existencialistas)*, Madrid, Aguilar, 1952.
- Grieve, James. "Love en the Work of André Gide" en *Australian Journal of French Studies*, 1966, 3, pp. 162-179.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Heinemann, Fritz. *¿Está viva o muerta la filosofía existencial?* Madrid, Revista de Occidente, 1956.
- Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Hyles, Vernon Ross. *The absurd vision of John Barth, Having it both ways*. University of Southwestern Louisiana, 1984.
- Iparraguirre, Sylvia. "Introducción a la memoria" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1993, 517-519, 11-14.
- Jolivet, Régis. *Las doctrinas existencialistas*. Madrid, Gredos, 1976.
- *El existencialismo de Kierkegaard*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1978.
- Kierkegaard, Sören. *El concepto de la angustia*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940.
- *El concepto de la angustia*. Barcelona, Gaudarrama, 1984.
- *Diario íntimo*, Buenos Aires, Ediciones Rueda, 1955.
- *Temor y temblor*, París, Ediciones de l'Orante, 1977.
- *Post-Scriptum definitivo y no científico a Migajas*, París, Ediciones de l'Orante, 1977.
- Küng, Hans. *El judaísmo*, Madrid, Trotta, 1993.
- La Rubia de Prado, Leopoldo. *Kafka: el maestro absoluto. Presencia de Franz Kafka en la cultura contemporánea*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

- Larrañeta, Rafael. *La interioridad apasionada. Verdad y amor en Sören Kierkegaard*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1990.
- Lévy, Bernard-Henri. *El siglo de Sartre*. Barcelona, Sine Qua Non, 2001.
- López Sánchez, Félix. "Necesidades de la infancia: respuesta familiar", *Infancia y sociedad*, 1995, 30, p. 20.
- "Evolución del apego desde la adolescencia hasta la muerte", *Desarrollo afectivo y social*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999, p. 80.
- López Sánchez, Félix y Ortiz, María José. "El desarrollo del apego durante la infancia", *Desarrollo afectivo y social*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1999, pp. 42-50.
- Löwith, Karl. *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Luna, Félix. "'El gobierno de Kirchner tiene poco de peronista, por suerte'", [www.lacapital.com.ar](http://www.lacapital.com.ar) (25/01/04).
- Martínez Fernández, Isabel. *Dostoievski*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996.
- Milton, John. *El paraíso perdido*, Madrid, Aguilar, 1952.
- Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder*, Barcelona, Península, 1973.
- *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1998.
- *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza, 1989.
- Noguerol Jiménez, Francisca. *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- Padilla, Ignacio. *Amphitryon*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

- Pareyson, Luigi. *El existencialismo, espejo de la conciencia contemporánea*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949.
- París, Carlos. *Unamuno: Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, Península, 1968.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- Peri Rossi, Cristina. *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Poe, Edgar Allan. *Ensayos críticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- "Poesía completa". Madrid, Hiperión, 2000.
- Rebay, Luciano. *Alberto Moravia*, New York, Columbia University Press, 1970.
- Rilke, Rainer María. *El libro de horas*. Barcelona, Lumen, 1999.
- Rimbaud, Arthur. *Poesías y otros textos*. Madrid, Hiperión, 1995.
- Robbe-Grillet, Alain. *La celosía*, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Rocca, Jorge. *Patrón*, Buenos Aires-Montevideo, (s/d), 1993.
- Roubiczek, Paul. *El existencialismo*, Barcelona, Labor, 1968.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. "La invención de los personajes en los relatos de Onetti" en *Coloquio Internacional: la obra de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Fundamentos, p. 59.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1967.
- *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada, 1968.
- *La Náusea*. México, Época, 1970.

--- *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Sur, 1980.

--- *Cahiers pour une morale*. París, Gallimard, 1983.

--- *El ser y la nada*. Madrid, Alianza, 1984.

--- "El ateísmo, el compromiso, la literatura" Entrevista con Juan-Luis Pintos. *Anthropos*, 1995, 165, 14-20.

Senart, Philippe. *Ionesco*. París, Editions Universitaires, 1964.

Steiner, George. *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Siruela, 2002.

Toña, María José. "Introducción" a Guy de Maupassant: *Bel Ami*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 26-27.

Ujánova, Natalia. "Introducción" a Fiodor Dostoievski: *Los hermanos Karamazov*, Madrid, Cátedra, p. 14.

Unamuno, Miguel de. "Del sentimiento trágico de la vida" en *Meditaciones y Ensayos Espirituales*, Vol VII. Madrid, Escelicer, 1967.

Valéry, Paul. *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995.

Vargas Llosa, Mario. "El placer glacial", prólogo a la edición española en Georges Bataille: *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 45.

--- "Sobre Bataille", Lima, 1979, <http://www.geocities.com/Paris/2102/art72.html>.

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto*, Barcelona, Paidós, 1989.

Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.

Wahl, Jean. *Las filosofías de la existencia*, Barcelona, Vergara, 1956.

Wilde, Oscar. *Salomé*, Madrid, Valdemar, 1997.

b 16505487  
i 19690903

