

Abelardo Castillo, novelista

María Coira

Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2020 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-08-2020

RESUMEN

Abelardo Castillo (cuentista, autor dramático, creador de reconocidas revistas literarias y artífice de famosos talleres literarios) escribió cuatro novelas: *La casa de ceniza* (1968), *El que tiene sed* (1985), *Crónica de un iniciado* (1991) y *El evangelio según Van Hutten* (1999). Este trabajo indaga los mundos en ellas creados al tiempo que se detiene en algunas de las operatorias discursivas que se estiman como relevantes.

PALABRAS CLAVE

literatura argentina; novelas; Abelardo Castillo; intertextualidad; expresionismo.

Abelardo Castillo as a novelist

ABSTRACT

Abelardo Castillo (short story writer, dramatic author, creator of renowned literary magazines and creator of famous literary workshops) wrote four novels: *La casa de ceniza* (1968), *El que tiene sed* (1985), *Crónica de un iniciado* (1991) and *El evangelio según Van Hutten* (1999). This work explores the worlds in them created while dwelling on some of the discursive operations that are considered relevant.

KEY WORDS

Argentinean literature; novels; Abelardo Castillo; intertextuality; expressionism.

Cuatro novelas

*Que otros se jacten de las páginas que escribieron,
yo estoy orgulloso de las que he leído.*

Jorge Luis Borges

Abelardo Castillo –cuentista, autor de textos dramáticos, fundador de reconocidas revistas literarias y artífice de famosos talleres literarios– escribió cuatro novelas: *La casa de ceniza* (1968), *El que tiene sed* (1985),

Crónica de un iniciado (1991) y *El evangelio según Van Hutten* (1999).¹ A los solos efectos de facilitar la comprensión de lo que sigue, brindamos a continuación lo esencial de sus tramas.

En *La casa de ceniza* un narrador en primera persona relata su reencuentro con el artista plástico Matías Wenzel, hombre extraño y terrible, después de casi veinte años de no haberse visto con él. El pintor, acompañado por su mudo criado Petra, lo espera en una casa harto singular y de algún modo laberíntica. En sucesivas veladas acompañadas por abundante alcohol, Wenzel le cuenta su vida en la Europa previa al ascenso nazi, cómo deja de pintar cuadros originales y se dedica por completo a las falsificaciones que le solicita su amo, un judío húngaro hambriento insaciable de dinero y padre de una niña llamada Isa. Al consolidarse los nazis en el poder, morir el viejo húngaro y quedar a cargo de Isa, Wenzel se casará con ella y la llevará a vivir a la extraña casa. Ahora necesita que nuestro narrador brinde testimonio a su, por momentos, escalofriante historia. El desenlace muestra la destrucción de la casa y la huida del narrador de la catástrofe.

En *El que tiene sed*, Esteban Espósito –personaje narrador, una suerte de *alter ego* del autor– nos introduce en el mundo de un alcohólico empedernido. A lo largo de su lectura, Espósito va de los treinta y un años a los treinta y nueve, pasando antes por los treinta y tres, treinta y cinco, y treinta y siete, años durante los cuales sus fracasos amorosos, la desesperación y el alcohol lo llevan al hundimiento extremo. Mención especial merece la espectacular representación del *delirium tremens* y su uso del fluir de conciencia y de las asociaciones libres. Espósito llega a ser internado en un manicomio donde comparte ese singular encierro con un poeta viejo y demente. Hacia el final, Esteban Espósito logra salir del manicomio y nos deja con un desenlace ambiguo respecto de si logra encontrar lo que busca y si deja la bebida o no.

Novela de una vida, escrita con interrupciones a lo largo de no menos de treinta años, en *Crónica de un iniciado* Esteban Espósito llega a la ciudad de Córdoba para participar de un congreso de literatura. Volverá al recordar/narrar esas intensas treinta y seis horas durante las cuales se enamorará de Graciela Oribe, conocerá a Santiago, el poeta jujeño –quien en el curso de ese escaso tiempo cronológico pondrá fin de un tiro a su vida–, algo así como un alternativo otro yo de Espósito que tendrá sexo con Verónica y labrará su pacto con el diablo.

Su última novela, *El evangelio según Van Hutten* nos sumerge en un mundo de enigmas, con un suspenso, podríamos decir, policial. Un profesor de historia llega a La Cumbrecita, Córdoba, huyendo del estrés capitalino, de una ruptura amorosa o algo así –el narrador no lo especifica. Ya desde el momento en que sube al taxi que lo llevará al hotel, las cosas devienen misteriosas: por empezar, Vladslac, el taxista, húngaro que escucha marchas

¹ Las citas textuales corresponden a las ediciones incluidas en la bibliografía.

alemanas; siguiendo por el octogenario médico y filólogo llamado Golo; el arqueólogo uruguayo Van Hutten, al que se suponía muerto años atrás; su mujer, Hannah y la joven Christiane. El descubrimiento llevado a cabo por Van Hutten –y que él ocultará al mundo– develará una nueva versión sobre el Mesías, la verdad sobre su vínculo con Judas y el contenido revolucionario de su enseñanza.²

Aires de familia

Las novelas de Abelardo Castillo guardan vasos comunicantes entre sí y, a su vez, con su obra toda en el sentido de referirnos a algunos cuentos, ciertos dramas, sus ensayos, la escritura de los cuadernos y su voz en entrevistas. Asimismo, el narrador-protagonista de dos de ellas es Esteban Espósito un escritor que, con diferentes edades –menos de treinta, en los cuarenta, etcétera– ha sido fácilmente interpretado por la crítica como un *alter ego* de Abelardo Castillo mismo. Incluso en *El evangelio según Van Hutten*, novela en la que el narrador es un profesor de historia, la mencionada asociación con el escritor Castillo se mantiene. Tal identificación se provoca por las alusiones a hechos y situaciones conocidas de su vida como, por ejemplo, su educación salesiana, sus años en la localidad de San Pedro y su alcoholismo.³ Estas operaciones de escritura son indagadas por nosotros en el contexto de constatar un intenso rasgo intertextual que atraviesa toda su obra, en especial, en este trabajo, su novelística: nombres de autores y títulos de textos que muestran un alto grado de erudición, referencias a ciertos acontecimientos propios del discurso historiográfico, a la puesta en escena de debates filosóficos característicos de los años sesenta y setenta, al desarrollo de corrientes diversas sobre problemas teológicos y, como ya hemos dicho, la inclusión de datos característicos del relato/leyenda de la vida de este autor. En tal sentido, los datos biográficos de Abelardo Castillo en ningún momento son usados aquí como criterio de verdad, de lo que habría sucedido en la realidad y reproducirían las novelas; en cambio, estimamos tales biografías o declaraciones en entrevistas simplemente como otras narraciones que participan del juego intertextual antes mencionado.⁴

² En *El evangelio según Van Hutten*, el arqueólogo encuentra una epístola de San Juan que postula que no sólo Juan el Bautista sino también Jesús mismo habrían pertenecido a la secta de los esenios, quienes propugnaban un cambio radical en el mundo mediterráneo que incluyera la derrota de los romanos. Tal descubrimiento llevaría agua a las teorías acerca de la raíz cristiana del socialismo moderno. Dice Van Hutten: “Yo buscaba un fundamento esenio del cristianismo y encontré el Manifiesto Comunista de Dios” (217). Imposible no asociar, de algún modo, aun distante, con la Teología de la liberación y los llamados curas del Tercer mundo.

³ Rodrigo Montenegro (2020), en un artículo reciente, ha trabajado este aspecto en algunos de sus cuentos desde las nociones de *autofiguración* de José Amícola y *ficciones de autor* de Julio Premat.

⁴ Al pensar en la intertextualidad reponemos, entre otros autores, los aportes de Julia Kristeva quien puede ser tomada como muestra ejemplar de aquellos teóricos

Lo anterior conlleva un desafío interpretativo en especial cuando intentamos pensar en cuál sería la enciclopedia del lector –en el sentido que Umberto Eco (1987) le ha dado a esta noción– requerida para leer a Castillo: a las referencias históricas, debemos sumar las propias del mundo de la literatura, de la plástica, religiosas y, en fin, buscando una palabra englobadora, culturales. El espesor es tal, que nos abisma en tanto inabarcable. Al mismo tiempo, se corre el riesgo de convertir la lectura en una búsqueda del tesoro –intertextual– o de constatación –a modo de *test*– del estado de la cuestión de la biblioteca propia –¿sé esto?, ¿me doy cuenta de aquello?, ¿cuán culto, en definitiva, soy? –, especie de juego narcisista de decodificación de referencias que nos mantendría cautivos en una remisión permanente de búsqueda enciclopédica. En este trabajo tratamos de evitar el punto extremo de esa fascinación y el riesgo de esterilidad interpretativa que puede traer aparejada. De todas formas, es imposible obviar este trabajo intertextual y de referenciación múltiple, al menos en sus zonas más insistentes.⁵ Para poder apreciar ciertos matices que pueden perderse en el entramado de la prosa y su abigarramiento narrativo, proponemos diferenciar ciertas clases, podríamos decir, mediante una operatoria de lectura que presupone la separación, la interrupción y el corte de lo que la textualidad que discurre presenta imbricado, continuo y unido.⁶ En tal

contemporáneos que desplazan su mirada desde la literatura entendida como producto –la obra destinada al mero consumo– hacia el proceso de producción de escritura mismo, entendiéndolo que la literatura ha llegado a una madurez que la libera de funcionar solamente como una máquina que habla al modo en que un espejo refleja y puede ya enfrentarse con su propio funcionamiento a través de la palabra, transformándola más allá de la retórica y de todo juego de identidad o semejanza que apunte a un verosímil aceptado por una época o sociedad dada. Kristeva, pues, se ubica en un lugar desde el que ni interesa pensar la literatura como motivada en tanto reflejo pasivo de una realidad externa, ni tampoco entenderla como expresión de un convencionalismo que respete el verosímil reconocido, admitido y sancionado por las instituciones sociales. Su mirada privilegia, en cambio, las experiencias de ruptura, podríamos decir vanguardistas –en un sentido amplio, que trascienda el concepto de las vanguardias históricas–, que inscriban en la superficie textual su propio proceso de producción, sus límites y sus problemas, lo que ella llama “la productividad llamada texto” (2000). No se usa el lenguaje para narrar una aventura, pongamos por caso, sino que lo que se cuenta es la aventura misma de escribir.

⁵ Para ampliar y problematizar la noción de intertextualidad, sugerimos la lectura de la entrada “Intertextualidad y cleptomnesis” del libro *Verde es toda teoría* de Noé Jitrik (2010: 19-24). Ahí este autor propone diferenciar la operatividad del concepto en el plano de la lectura de la propia en el de la escritura cuando se da la interacción entre dos dimensiones: la de la imaginación –un no saber todavía del qué– y la de la memoria –un ya sabido. En tal interacción, la memoria puede alimentar a la imaginación mediante una transformación que, a su vez, puede implicar una pérdida, un olvido. Cuando el escritor cree estar escribiendo por primera vez algo ya escrito pero sepultado en el olvido, la escritura procede por cleptomnesis, es decir, descansa sobre un robo a la memoria y en el campo de lo realizado de manera inconsciente. Sin embargo, también existen los comportamientos deliberados de robo a la propia memoria, en especial de lo ya leído.

⁶ En rigor, tal como entendía Walter Benjamin, citar el texto implica, siempre, interrumpir el contexto y, mediante ese trabajo de corte, producir sentido. Para su investigación acerca del drama barroco alemán, por ejemplo, Benjamin llegó a reunir alrededor de seiscientas

sentido, tomaremos solamente algunas de las posibles, al modo de quien va sacando las capas de una cebolla, sin ceder a la pulsión –ficticia– de exhaustividad que, por otra parte, consideramos que produciría más espejismos que aperturas interpretativas.

Referencias en la superficie textual

Epígrafes, menciones que surgen en los diálogos entre los personajes así como en los monólogos interiores del narrador: nombres propios de novelistas, poetas, músicos, ensayistas, títulos de películas, etcétera. Seleccionamos, en parte por su brevedad, en parte por su contundencia, los epígrafes de *La casa de ceniza*: “Señor, concede a cada cual su propia muerte” de Rainer María Rilke (15) y de *El evangelio según Van Hutten*:

El paisaje desértico que rodea al Mar Muerto es monótono, impotente y terrible. Las colinas no sugieren rostros de dios ni de hombres. Uno de mis compañeros, que conocía bien Palestina, me dijo: “Nada fuera del monoteísmo, pudo salir de aquí”. E. Wilson, *Los rollos del Mar Muerto*. (21)

Ego vero Evangelio non crederit, nisi me catholicae conmoveret autoritas.
[Yo no creería en el evangelio si no me moviera la autoridad de la Iglesia].
San Agustín, *Contra la Epístola llamada “del Fundamento”*. (21)

¿Qué decir de las referencias? Son tantas que desde ya abandonamos toda pretensión de agotarlas en esta breve enumeración ilustrativa: Jack London, Fiódor Dostoievski, Joseph Conrad, Dante, Gérard de Nerval, Goethe, Friedrich Nietzsche, Norman Mailer, Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Sade, Jean Genet, Malcolm Lowry, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, August Strindberg, Chretien de Troyes, Dick Van Dyck, Gustav Klimt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Johann Sebastian Bach, Jean Sibelius, *Hace un año en Marienbad* (1961) –película de Alan Resnais–, nombres de actores como Montgomery Clift y Marlon Brando, y así siguiendo: un universo inabarcable. Estas referencias nos hablan de un lector incansable y un también incansable consumidor y crítico de, en términos generales, cultura.

Homenajes

Los homenajes atraviesan el texto y no siempre se nombran de manera explícita o no solamente así. En *El que tiene sed*, por ejemplo, el poeta Jacobo Fijman deviene en Jacobo Fiksler y es entrevistado por Esteban Espósito en el manicomio en el que ambos están internados y, con el mismo

citas, con la doble pasión del coleccionista y de quien experimenta sus posibilidades. “En mi trabajo, -dirá Benjamin- las citas son [...] como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante.” (Benjamin: 85-86).

nombre, tendrá una breve aparición, a su vez, en *Crónica de un iniciado* (103).

Mención especial merece Edgar Allan Poe (1809-1849). Su fantasma sobrevuela por completo *La casa de ceniza*. Un clima gótico reina en toda la novela: el sol agónico “era exactamente el sitio donde uno espera encontrar un monasterio o una abadía” (19). Al comienzo, el narrador nos presenta la estrambótica casa del pintor Wenzel del siguiente modo:

De pronto pude contemplarla, fantástica, en toda su inesperada y sobrecogedora belleza. La perspectiva ilusoriamente parecía suspenderla en el aire. Viéndola, supe que sólo la insensata fantasía de aquel hombre podía haber sido capaz de imaginar una obra tan terrible y al mismo tiempo tan hermosa: allá arriba, contra la comba desolada del crepúsculo, la casa se me antojó una blasfemia. Casi en equilibrio sobre la saliente, parecía esperar un manotón de Dios que la arrojara al vacío. (20)

Y cuarenta y cuatro páginas después, leemos: “No pude evitar imaginarme la posibilidad de que algún día cediera la saliente; no pude evitar pensar *and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the House of Usher*. (65). La casa de Wenzel, en suma, reescribirá el derrumbe de la famosa Casa Usher. Antes de ello, otra presencia insoslayable en esta novela nos provoca otro tipo de asociación con Poe –y ni que hablar de *El que tiene sed* y *Crónica de un iniciado*: es el alcohol. Los encuentros entre nuestro narrador y Wenzel –que a su turno deviene en narrador también– suceden mientras ambos personajes beben en demasía.

E.T.A. Hoffmann es también homenajeado en *La casa de ceniza*: “No era la improvisación de un Krespel extravagante lo que había dado forma a aquello sino algo más sutil” (37). La mención al consejero Krespel, personaje del relato de Hoffmann, quien iba inventando la casa que había mandado a hacer, a medida que se la construía, nos conduce al cuento del mismo nombre que también es gótico y mantiene el suspenso acerca de la índole de la relación entre un hombre adulto y la joven Antonieta, al que suma el misterio de su temprano deceso. Este intertexto enriquece la relación entre Wenzel y la jovencísima Isa, así como el relato de su muerte. Finalmente, no dejaremos de mencionar la reescritura del elemento fantástico del *Retrato de Dorian Grey* (1890) de Oscar Wilde: igualmente horrorizado por la posibilidad de envejecimiento de Isa, Wenzel hará un retrato suyo de una fealdad –decrepitud– espeluznante y la matará para que nunca envejezca.⁷

⁷ Dice Wenzel: “La decrepitud, la fealdad, es el precio que se paga por una larga vida. Yo he visto las ruinas helénicas, yo he visto esas estatuas desenterradas que parecen carcomidas por la lepra. No hay nada más horrible que la vejez, ni hay nada más espantoso que la vejez de lo que fue bello”. (58) Y posteriormente, el narrador/testigo: “Deslumbrado volví mis ojos hacia el cuadro. La fealdad de ese rostro, de ese cuerpo, era realmente hipnótica. Aquello era la representación más procaz de lo destruido, del estrago humano: era la antítesis misma de la belleza. Y sin embargo fascinaba”. (115)

Vasos comunicantes y reescrituras

Como dijimos antes, las novelas de Abelardo Castillo guardan vasos comunicantes entre sí y, a su vez, con su obra toda. Por dar algunos ejemplos: el cuento “El cruce del Aqueronte” (1982) es luego integrado como un capítulo de su novela *El que tiene sed*; es observable la analogía existente entre *La casa de ceniza* y el cuento “El candelabro de plata” (2006), así como los párrafos “idénticos a los que años más tarde imaginé inventar en *Israfel*” (Castillo 2019a: 133) y la inquietante hipótesis acerca de la tan repudiada a través de siglos traición de Judas como necesaria para el desarrollo del plan divino que despliega en su primer texto dramático *El otro Judas* (1961) y reaparece en su última novela *El evangelio según Van Hutten*

Respecto de las reescrituras, en este punto privilegamos la del mito de Fausto y la de los debates originados por el descubrimiento de los rollos del Mar Muerto. Sin duda, el del Fausto es uno de los mitos más importantes de los recreados por Castillo y, sin duda, uno de los más insistentes de la tradición literaria de Occidente. Esta operación se brinda de un modo espléndido en *Crónica de un iniciado*—aunque la noción de “pacto” entre los atormentados personajes y cierta influencia maléfica insiste a lo largo de todas sus novelas.

Se impone reponer al respecto el análisis que Marshall Berman hace del *Fausto* de Goethe, obra a la cual considera la primera tragedia del desarrollo (1992: 1-80) en el sentido de observar cómo la emergencia de una nueva división social del trabajo en Occidente conlleva nuevas relaciones entre pensamiento y política, en especial entre los intelectuales alemanes y rusos conscientes de su menor desarrollo en comparación con las sociedades de Inglaterra y Francia de la época, así como durante el XX entre los del llamado Tercer Mundo quienes sufren la escisión entre vanguardias culturales y atraso social de un modo intenso y, en ocasiones, una angustia que ha inspirado creaciones y acciones revolucionarias, tanto en lo específicamente artístico como en lo social en un sentido amplio. Cita Berman del texto de Goethe:

Yo me entrego al torbellino, al placer más doloroso, al odio predilecto, al sedante enojo. Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo, quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hacia el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también. (31)

La angustia que se desata en *Crónica de un iniciado* es un tipo de angustia existencial, experimentada por Esteban Espósito y Santiago, el poeta jujeño, inmersos en un mundo desencantado que pocos consuelos ofrece pero que, paradójicamente, los interpela desde una suerte de estoicismo y ética del compromiso. ¿Dónde cumplirán la condena en caso de tener que hacerlo? Acá mismo, en la Tierra, donde el infierno son los

otros y nosotros mismos, condenados a ser libres, a elegir, sin determinismos que nos excusen: de ahí, la angustia, la desesperación y el desamparo.⁸ En tal sentido, la obra de Jean Paul Sartre se presenta como insoslayable. Rápidamente son convocados ensayos filosóficos como *El ser y la nada* (1943) y *El existencialismo es un humanismo* (1946), sus textos dramáticos y sus narraciones de las que destacamos las novelas *La náusea* (1938) y la trilogía llamada *Los caminos de la libertad: La edad de la razón* (1945), *El aplazamiento* (1948) y *Con la muerte en el alma* (1949).

Al mismo tiempo, uno de los procedimientos frecuentes es el de introducir algunos datos provenientes de los archivos históricos, en el universo imaginario creado. Roland Barthes se explayó sobre ese modo de narrar y lo llamó el efecto de realidad.⁹ Ejemplo de ello podemos ver en *El evangelio según Van Hutten* con el hecho histórico acerca del descubrimiento realizado, azar mediante, por un joven pastor beduino, en 1947, en la meseta de Qumrán, junto a los acantilados del Mar Muerto, de un nuevo evangelio, así como con la referencia al filósofo e historiador de las religiones rumano Mircea Eliade se insertan en el juego narrativo que entrelaza los dos relatos que constituyen la novela: el del narrador en

⁸ Recordemos la famosa obra de teatro *A puerta cerrada* (1944).

⁹ En "El discurso de la historia" (1971), Roland Barthes desmonta minuciosamente la operatoria discursiva que posibilita, en el discurso histórico canónico, expulsar el lenguaje, y por ende al sujeto de la enunciación, al tiempo que persuade a los lectores de su rango de "verdadero". Preferimos la cita, aun extensa, a la paráfrasis. Dice Barthes: "El discurso histórico supone, por así decir, una doble operación harto complicada. En un primer tiempo (esta descomposición es evidentemente metafórica), el referente está separado del discurso, se vuelve exterior a él, debe fundarlo, regularlo: es el tiempo de la *res gestae*, y el discurso se presenta simplemente como *historia rerum gestarum*; pero en un segundo tiempo el significado mismo es desplazado, confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado solamente de *expresar* lo real, considera posible eliminar el significado, término fundamental de las estructuras imaginarias. De esta manera, como todo discurso con pretensión "realista", el discurso de la historia cree posible sólo un esquema semántico con dos términos: el referente y el significante; [...] en la historia "objetiva" lo "real" es siempre un significado no formulado que se refugia tras la apariencia omnipotente del referente. Tal situación define lo que podría llamarse *efecto de realidad*." (25-26). En este ensayo, el crítico desafía la distinción entre discurso histórico y ficticio y considera como no accidental el crecimiento paralelo que tanto el realismo novelístico como la objetividad historiográfica tuvieron en el siglo XIX. Se pregunta si la narración de los hechos del pasado, objeto de la "ciencia" histórica (el entrecomillado es suyo), difiere realmente por algún rasgo específico de la narración imaginaria tal como se la encuentra en la epopeya, la novela o el drama. Es decir, que no está haciendo eje en la conocida distinción aristotélica entre los hechos que sucedieron y los imaginados, sino que su mirada se centra en las características formales y discursivas. Como se ha sintetizado en diversas oportunidades, no estudia el "qué" sino el "cómo". Leamos a Barthes: "El prestigio del 'ha ocurrido' tiene una importancia y amplitud verdaderamente históricas. Toda nuestra civilización tiene el gusto por el efecto de realidad, atestiguado por el desarrollo de géneros específicos como la novela realista, el diario íntimo, la literatura de documento, la miscelánea, el museo histórico, la exposición de antigüedades, y sobre todo el desarrollo masivo de la fotografía, cuyo solo rasgo pertinente (con relación al dibujo) es precisamente significar que el hecho representado ha tenido realmente lugar" (27).

primera persona, un profesor de historia porteño, y el que cuenta el imaginario Estanislao Van Hutten, excéntrico arqueólogo uruguayo.¹⁰

Ahora bien, reconocido lo anterior, cabe señalar rápidamente que la poética desplegada por Castillo en sus cuatro novelas no tiende a discurrir por el llamado realismo literario, sino que se mueve con mucha mayor afinidad en la tendencia deudora del expresionismo. Casi no hace falta aclarar que no nos encasillamos en el histórico expresionismo alemán, movimiento modernista que surgió a principios del siglo XX. Entendemos aquí el expresionismo como un gesto que atraviesa manifestaciones heterogéneas en su estilo y concebidas en tiempos diversos, por escritores diferentes entre sí, cuya característica más notoria es la de no atarse a la reproducción de la realidad sino más bien deformarla en su representación si ello posibilita una mejor expresión de la subjetividad y los sentimientos que, en ocasiones, se manifiestan como fuertes pasiones y, en algunos casos, derivan hacia lo mórbido, las perversiones y lo demoníaco, características, todas ellas, que atraviesan la textualidad de las novelas de Castillo, en diferentes formas y grados en cada una de ellas.

En beneficio de tal rasgo expresionista, encontramos de manera insistente cierto manejo de la ambigüedad, los reiterados pasajes, a veces casi inadvertidos, en la narración entre la primera y la tercera persona, la asumida dificultad del lenguaje para contar lo sucedido y/o describir hechos, objetos y hasta personas, acompañada por los juegos y trampas de la memoria que ni los apuntes tomados en su momento alcanzan a exorcizar.

El narrador de *La casa de ceniza* nos dice: “No puedo recordar exactamente los pormenores del relato que hizo Wenzel esa primera noche”. (43). Y, más adelante: “Releo entonces lo que llevo escrito y me pregunto si no es absurdo continuar esta crónica, todo se magnifica o se deforma al escribirlo”, confiesa Esteban Espósito en *Crónica de un iniciado* (49). Porque ese retorno –a la ciudad de Córdoba– no lo es a las fuentes, no es tocar el suelo originario, no es un volver atrás. Es, en cambio, el acto mismo de escribir este texto.¹¹ De la misma novela:

Nadie busca a otro cuando recuerda, por más que lo haya amado; sólo intenta recobrar lo que era él cuando existía el otro [...] La memoria es hermana de la muerte; hace vivir lo que fuimos a expensas de la verdadera vida, que sucede y se agota ahora. Sin embargo, para ciertos hombres no hay vida más intensa que ese perpetuo regresar. (50)

¹⁰ Debo a la generosidad intelectual de Cristina Beatriz Fernández las sugerencias bibliográficas acerca de las biografías de Jesús y los descubrimientos de los evangelios del Mar Muerto.

¹¹ Es oportuno reponer las siguientes palabras de Nicolás Rosa: “El *doble fundamento* del olvido se inscribe en el enunciado del saber del sujeto (saber/no saber) y el saber del objeto: aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo (decepción) pero co-incide (cae conjuntamente) con el sujeto desfallecido por el olvido. [...] El olvido nos revela que la *identidad* está perdida de entrada y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones”. (1990: 58).

El lenguaje mismo parece adolecer de dar cuenta de lo que se quiere expresar. Leemos en *La casa de ceniza*: “Soy incapaz de describir lo que sentí al contemplar por primera vez el interior de la casa” (36) y “La palabra es impotente, pobre hasta la miseria”. (81)

Hay una correlación entre la mencionada expresión de la subjetividad y las nociones de angustia existencial ya señaladas como intertextos.¹² Al respecto, cabe reponer acá la lectura realizada por Sartre en *Crítica de la razón dialéctica* (1960), cuando ya ha reconocido la validez del marxismo, pero, asimismo, sigue otorgando validez a *El ser y la nada* (1943) al postular que su filosofía existencial es al marxismo lo que la filosofía de Kierkegaard (1813-1855) lo fue a la de Hegel (1770-1831). Recordemos, que el pensamiento de Kierkegaard está reconocido como uno de los principales precedentes del existencialismo. Brevemente, el filósofo danés considera la existencia humana suspendida entre su propia finitud y la infinitud que, de algún modo, se le revela; precisamente, de la imposibilidad de resolver esa paradoja brota la angustia. Kierkegaard polemizó con Hegel señalando que su dialéctica racional y objetiva estaba, asimismo, aquejada de abstracción y resultaba, por ende, incapaz de comprender la existencia humana caracterizada por la individualidad. Declararse heredero del filósofo danés le abre las puertas a Sartre para insistir en su postura existencialista ya que, como la dialéctica hegeliana, el marxismo no tendría la misma eficacia para lo singular, lo individual, que sí evidenciaba en su materialismo histórico y dialéctico. En tal contexto, las derivas reflexivas de Esteban Espósito en *El que tiene sed* y en *Crónica de un iniciado* no son dogmáticas sino dubitativas, paradójicas y por momentos contradictorias. Esto se aprecia particularmente en los tramos dedicados a la historia y características de nuestro país y, por lo tanto, de los argentinos.¹³

Cabe señalar que las características expresionistas son especialmente relevantes en *El que tiene sed* y en *Crónica de un iniciado*. Por su parte, tanto su primera novela –*La casa de ceniza*– como la última –*El evangelio según Van Hutten*– privilegian el clima de misterio y el suspenso narrativo. Esto es fácilmente comprobable con solo intentar ofrecer una síntesis de sus tramas, cuestión engorrosa en las decididamente expresionistas y, por el contrario, relativamente fácil en las otras dos, ya que en estas últimas la

¹² Nótese la presencia de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en *El grillo de papel*, revista dirigida por Abelardo Castillo: Jacques Alain Miller “Reportaje a Sartre” (reproducción de lo publicado en *Cahiers libres de la jeunesse*), *El grillo de papel* n° 4, junio julio de 1960, 4-5; “Simone de Beauvoir y Argelia”, *El grillo de papel* n° 5, agosto septiembre de 1960, 11; “Simone de Beauvoir y Sartre en Cuba”, *El grillo de papel* n° 6, octubre noviembre de 1960, 4, 5 y 23; Adam Schaff “El existencialismo en Polonia”, *El grillo de papel* n° 6, octubre noviembre de 1960, 27; “Reportaje a Simone de Beauvoir”, *El grillo de papel* n° 4, octubre noviembre de 1960, 15 y 27.

¹³ Cabe destacar el juego de palabras, en *Crónica de un iniciado*, entre expósito – niño abandonado por sus padres y criado en un hospicio– y Espósito –apellido del narrador/protagonista– así como entre guacho –huérfano de madre– y gaucho (106-107).

historia –siguiendo la clásica noción de Todorov– se presenta nítida y trabajada como por un orfebre, en especial *El evangelio según Van Hutten* que tiene una estructura notablemente lograda.

No queremos dejar esta lectura sin destacar la separación y alternancia entre vida y escritura que propone en particular *Crónica de un iniciado*, en el sentido de que en ello habría consistido la esencia del pacto con el diablo: dejar de lado la vida cotidianamente entendida por la consagración a la escritura. Ya Graciela lo había observado cuando le dice al narrador: “Vos buscás algo que no vas a encontrar nunca. Es como si no vivieras. Mirás, buscás por todas partes y te olvidás de vivir. Te ves vivir.” (121)

Nabokovianas

Los amores entre jovencitas y hombres ya en su adultez, son una constante en las cuatro novelas. En *La casa de ceniza* es la de Wenzel e Isa, entrelazada con otra insistencia: la del pacto con una persona (o entidad) misteriosa y/o maligna.

En 1930, Wenzel viajó a Europa. Volvió antes de tres meses; como si escapara de un peligro. Ese viaje le cambió la vida. Allí, en París o Praga, conoció a un judío comerciante en cuadros [...] un hombre misterioso y casi omnipotente con quien lo uniría desde entonces un vínculo inexplicable y, mucho más tarde, no sé, un pacto, cuyo objeto –o cuya víctima– fue una muchacha que se llamaba Isa y que entonces tendría quizá cinco años: a los catorce se casó con Wenzel. (29)

En esta línea, el enamoramiento de Esteban Espósito con Graciela Oribe es uno de los núcleos narrativos de *Crónica de un iniciado*: “Te lo expliqué. Me escuchabas, inquisitiva y neutral. No pude saber si mis casi veintiocho años te parecían demasiados o demasiado pocos. ¿Cuántos años tendrías? No más de veinte, al menos no en ese momento y con esa expresión”. (29)

Este tipo de relación se da por partida doble también en *El evangelio según Van Hutten*: por una parte, la duradera pareja formada por el arqueólogo y Hanna, y en *La Cumbrecita*, los amores del profesor de historia con Christiane.

Esa misma noche, junto a los acantilados amarillos del Mar Muerto, Van Hutten se acostó por primera vez con la chica y tuvo, por primera vez, la certeza absoluta de que uno sólo encuentra lo que busca, aunque no siempre sepa qué es, realmente, lo que ha estado buscando. (119)

Soy exactamente la clase de tipo capaz de imaginar que, en un lugar como éste, es posible encontrar, sobre el puente de una hoya, una chica que habla con los gansos, y sentir que sólo por eso valía la pena haber venido (66-67)

Christiane y el doctor Golo me acompañaron hasta el atajo arbolado que desembocaba en el parque de mi hotel. En algún momento, con un pequeño grito de pájaro, la chica tropezó en la oscuridad, y yo, instintivamente, la tomé de la mano. Cuando iba a soltarla sentí, ínfima pero inquietante, la presión de sus dedos. Mi mano se quedó quieta y ella no la soltó. Nuestra diferencia de edad era suficiente como para que aquel entrelazamiento nocturno fuera, al menos para ella, una especie de reflejo infantil. (110)

A su vez, la Sirenita, personaje con mayor presencia en *El que tiene sed* pero también en *Crónica de un iniciado* es un personaje en alguna medida misterioso y de un carácter que tal vez podríamos llamar redentor:

Entonces apareció la Sirenita.

Tenías el pelo recogido, le diría Espósito dos años después, tenías el pelo recogido con una cinta, no parecías mayor de dieciséis años, tenías una frente tan alta y límpida que me hizo pensar en una virgen de Rafael, tenías cara de miedo y me preguntaste si yo era yo. (2019b: 103)

Por último, cito en este sentido el cuento "Undine" con un doble propósito: el de ofrecer uno de sus más sutiles relatos "nabokovianos", tal como hemos dado en llamar, y como una manera amable, con literatura, de cerrar este trabajo:

La sirenita viene a visitarme de vez en cuando. Me cuenta historias que cree inventar, sin saber que son recuerdos. Sé que es una sirena, aunque camina sobre dos piernas. Lo sé porque dentro de sus ojos hay un camino de dunas que conduce al mar. Ella no sabe que es una sirena, cosa que me divierte bastante. Cuando ella habla yo simulo escucharla con atención pero, al mínimo descuido, me voy por el camino de las dunas, entro en el agua y llego a un pueblo sumergido donde hay una casa, donde también está ella, sólo que con escamada cola de oro y una diadema de pequeñas flores marinas en el pelo. Sé que mucha gente se ha preguntado cuál es la edad real de las sirenas, si es lícito llamarlas monstruos, en qué lugar de su cuerpo termina la mujer y empieza el pez, cómo es eso de la cola. Sólo diré que las cosas no son exactamente como cuenta la tradición y que mis encuentros con la sirena, allá en el mar, no son del todo inocentes. La de acá, naturalmente, ignora todo esto. Me trata con respeto, como corresponde hacerlo con los escritores de cierta edad. Me pide consejos, libros, cuenta historias de blandras y prepara licuados de zanahoria y jugo de tomate. La otra está un poco más cerca del animal. Grita cuando hace el amor. Come pequeños pulpos, anémonas de mar y pececitos crudos. No le importa en absoluto la literatura. Las dos, en el fondo, sospechan que en ellas hay algo raro. No sé si debo decirles cómo son las cosas. (1997: 251)

Bibliografía

- Alberca, Miguel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland (1971). "El discurso de la historia". En *Ensayos estructuralistas*. Buenos Aires: CEAL. 9-28.
- Benjamin, Walter (1988). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Berman, Marshall (1992). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Burucúa, José Emilio (2019). "Prólogo". En *El evangelio según Van Hutten*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral. 7-17.
- Calabrese, Elisa y Aymar de Llano (2006). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín, UNMDP.
- Castillo, Abelardo (1961). *El otro Judas*. Buenos Aires: El grillo de papel.
- Castillo, Abelardo (1964). *Israfel*. Buenos Aires: Losada.
- Castillo, Abelardo (1976). *Las panteras y el templo*. Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, Abelardo (1997). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Castillo, Abelardo (1982). *El cruce del Aqueronte*. Buenos Aires: Galerna.
- Castillo, Abelardo (2019a). *La casa de ceniza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral.
- Castillo, Abelardo (2019b). *El que tiene sed*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral.
- Castillo, Abelardo (2019c). *Crónica de un iniciado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral.
- Castillo, Abelardo (2019d). *El evangelio según Van Hutten*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Forn, Juan (2019). "Prólogo". En *El que tiene sed*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral. 7-11.
- Garcés, Gonzalo (2019). "Prólogo". En *Crónica de un iniciado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral. 7-11.
- Heker, Liliana (2019). "Prólogo". En *La casa de ceniza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral. 7-13.
- Jitrik, Noé (2010). *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Avellaneda: Liber.
- Kierkegaard, Sören (2004). *El concepto de la angustia*. Buenos Aires: Libertador.
- Kristeva, Julia (1970). "La productividad llamada texto". En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo. 63-93.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- López Casanova, Martina (2000). "La narración de los cuerpos". En *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, volumen 11, dirigida por Noé Jitrik, directora del volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 183-215.
- Maldonado Alemán, Manuel (2006). *El expresionismo y las vanguardias históricas en la literatura alemana*. Madrid: Síntesis.

- Montenegro, Rodrigo (2020). "Ritos de escritura. Autofiguraciones y relecturas en Abelardo Castillo". *Traslaciones. Revista latinoamericana de lectura y escritura*. Número 12 Vol. 6 (diciembre 2019-junio 2020). 32-48.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Renán, Ernesto (1968). *Vida de Jesús*. Madrid: E.D.A.F.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sartre, Jean Paul (1957). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Sartre, Jean Paul (1971). *La náusea*. En *Obras I. Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Losada. 277-447.
- Sartre, Jean Paul (2004). *Crítica de la razón dialéctica I*. Buenos Aires: Losada.
- Sartre, Jean Paul (2005). *Los caminos de la libertad. 1. La edad de la razón*. Buenos Aires: La Página-Losada.
- Sartre, Jean Paul (2005). *Los caminos de la libertad. 2. El aplazamiento*. Buenos Aires: La Página-Losada.
- Sartre, Jean Paul (2005). *Los caminos de la libertad. 3. Con la muerte en el alma*. Buenos Aires: La Página-Losada.
- Sartre, Jean Paul (2006). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Schuré, Edouard (1986). *Los grandes iniciados*. Buenos Aires: Lidiun.
- Vasallo, Isabel (2000). "Típicas atracciones genéricas: el punto de vista". En *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, volumen 11, dirigida por Noé Jitrik, directora del volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 217-243.
- Wilson, Edmund (1956). *Los rollos del Mar Muerto*. México: Fondo de Cultura Económica.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons