

ABELARDO CASTILLO, NARRADOR TESTIGO (1)

Los narradores argentinos de la década del sesenta (2) asumen una consciente representatividad histórica revelada no sólo en la recurrencia a los temas nacionales del pasado inmediato que aparece en sus obras, sino también en la acusada conciencia con que elaboran dichos temas. Por esa razón, y no por el carácter más o menos realista de su producción (3), pueden ser llamados narradores-testigos. Intensificado su interés por el creciente revisionismo que caracterizó a los años del posperonismo, los escritores aluden a hechos de más o menos reciente acaecimiento o refunden los que la generación anterior había elaborado con un criterio a-histórico, casi mítico, nacional. Estos jóvenes, que por su edad no podían recordar la experiencia peronista como vivencia personal, alcanzaron la madurez y comenzaron a publicar en momentos en que el país reinicia un angustiado examen de sus encrucijadas históricas e ideológicas, a la luz de los fracasos de los sucesivos gobiernos civiles y militares que asumen la dirección del país en esos años. Los narradores producen en este momento una literatura que corresponde, en su particu-

(1) Para ver una síntesis de este período, consultar Angela Delleplane: «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana* 34 (1968), pp. 237-82, y Martín Stabb: «Argentine Letters and the Peronato: An Overview», *Journal of Inter-American Studies and World Affairs* 13 (1971), pp. 434-55, y David William Foster: «Adolfo Prieto: Profile of a Parricidal Literary Critic», partes I y II, *Latin American Research Review*, vol. XIII (1978), páginas 124-145, y Luis Gregorich: «La generación del 55: los narradores», *La historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, 1968), pp. 1249-1272.

(2) María Angélica Bosco y Haydée Jofré Barroso: *Antología consultada del cuento argentino* (Buenos Aires, 1971); en la introducción, «Consideraciones sobre la narrativa argentina actual», anota: «El escritor joven no inventa historias: se limita a contar lo que ve o lo que las circunstancias le permiten deducir... No es un hacedor de historias para el mañana, sino un contador de historias para el presente» (p. 8).

(3) Abelardo Castillo nació en San Pedro en 1935. Ha escrito especialmente relatos y obras dramáticas, y ha ejercido la crítica desde las páginas de *El Escarabajo de Oro*, que fundó y dirigió. Sus obras son: *El otro Judas* (Buenos Aires, 1961), *Las otras puertas* (Buenos Aires, 1961), que obtuvo el premio «Casa de las Américas»; *Israel* (Buenos Aires, 1964), drama que obtuvo un premio en París de la UNESCO y otro en Polonia; *Cuentos crueles* (Buenos Aires, 1966), texto usado en este trabajo bajo la sigla CC; *La casa de ceniza* (Buenos Aires, 1967), breve novela, y *Tres dramas* (Buenos Aires, 1968), que utilizamos en el texto con la sigla TD, y *Las panteras del templo* (Buenos Aires, 1976), que anotamos con PT. Ha publicado un cuento, «El cruce del Aqueronte», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 285, marzo 1974.

lar especificidad, a esta acuciada conciencia de sentirse partes de un *continuum* que, aunque severamente analizado y criticado, no se escamotea. Su labor literaria consiste entonces en hacerse cargo de ese pasado literario e histórico particular, corregir sus desvíos y omisiones y reubicarlo sobre coordenadas ideológicas nuevas. Uno de los narradores de este grupo es Abelardo Castillo (4).

En el teatro y los cuentos de este autor aparece con insistencia la figura del traidor como hombre de fe, como ideólogo muy lúcido, en contraste con el hombre leal, que no tiene convicciones y acata la autoridad del momento. La traición se convierte así en un acto positivo, a menudo realizado en pos de ideales humanos muy amplios y desinteresados, frente a la venalidad y oportunismo de las autoridades constituidas. El traidor de las ficciones de Castillo nunca actúa por ganar dinero, ni poder, ni por mantener o alterar su *status* personal. No es, en este sentido, el clásico hipócrita, sino un hombre muy lúcido que aspira a su propia regeneración por medio de un cambio total de sistema. La clásica soledad del traidor tampoco lo acosa, su ideología requiere la conversión y adhesión de los otros. No es un agente único, sino un verdadero líder o antilíder. La subversión que el traidor provoca no es entonces un acto de conveniencia, sino ideológico, y siempre se realiza en un contexto social amplio, mostrando, como consecuencia, la desvalorización total de la autoridad a quien está dirigida. Castillo interpreta así el subtexto (5) de la historia y de los actos humanos más o menos típicos, en momentos en que, para el autor, las premisas dadas —la autoridad— se desvalorizan.

Casi todos los traidores de estas obras revelan una extraordinaria fe en la literalidad de los mensajes de cualquier tipo que sean, y restituyen así al verbo su calidad original de acto vivo, denegando de hecho la creciente relatividad de las promesas y los pactos (6). Para los traidores, significativamente, la palabra no ha sido traicionada; pero la acción la ha subvertido. Se trata entonces de restituir con la acción misma su sentido original.

(4) En «Posfacio y apunte para una escena final», *TD*, Castillo anota a propósito de la base escritural de Judas Iscariote: «He respetado la narración bíblica, pues, como si se tratara de un hecho histórico irrefutable, sólo me reservé la más absoluta libertad de interpretar el "subtexto"» (p. 138).

(5) Oscar Masotta anota en su lúcido estudio sobre Arlt: *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Buenos Aires, 1965), la calidad oral de la traición (p. 65). También Georges Batallie, en *La Littérature et le Mal* (París, 1969), anota la curiosa asociación entre traición, o el mal, en este caso, y la poesía. Paul Ricoeur destaca en *The Symbolism of Evil* (Boston, 1979) la calidad pecaminosa que adquiere la ruptura del pacto inicial, en este caso con Dios.

(6) *TD*. Castillo deja constancia de sus fuentes históricas y literarias en el posfacio (pp. 137-141).

Así, en *El otro Judas* (7) el protagonista cree en un Dios que será rey de los hombres, no en un Mesías de origen y fin celestiales. Quiere, como César Vallejo, un Dios humano, porque ha entendido el mensaje divino literalmente, así es que clama por un liberador de carne y hueso, a un Dios que es sordo y mudo, que, como el de Vallejo, es inhumano (8). Judas es aquí el único de los discípulos de Cristo que no necesita milagros —vale decir hechos sobre-humanos— para respaldar su fe. El mero hecho de la existencia del amor entre los hombres es para él prueba de la existencia de un Dios (9). Su traición está vista así como un acto de amor humano, de fe en la literalidad de la palabra, no como un hecho monstruoso. Judas ha tratado de convencer a sus condiscípulos, que han sido más incrédulos en asuntos humanos, y más crédulos en asuntos milagrosos. Castillo también destaca el hecho histórico de que Judas dona los treinta dineros recibidos para comprar un camposanto para extraños peregrinos y no para beneficio personal.

En *Sobre las piedras de Jericó*, la traidora es Rajab, la prostituta, quien entrega la ciudad al invasor como ella se ha entregado a los hombres. Toda la obra gira en torno a esta metáfora: Jericó —como la ramera—, asediada por enemigos interiores y aislada por el sitio de los hebreos. La pobremente disfrazada vulnerabilidad de la muralla corresponde a la debilidad real de las autoridades: un rey y un sacerdote venales, que sólo pueden contemplar su propia decadencia y derrumbe.

La prostituta asediada por los hombres y rechazada por la sociedad a la que éstos pertenecen, juzga al rey traidor de su pueblo, de modo que al revelar el secreto de la débil muralla, la mujer traiciona a quien juzga falso conductor de su pueblo (10). En escenas casi paralelas, que tienen lugar en el campamento hebreo y dentro de Jericó, vemos la confrontación de los hebreos —un pueblo con fe en su des-

(7) César Vallejo, *Los Heraldos Negros* (Lima, 1918):

*Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios.
Pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: ¡el Dios es él!* (p. 122).

(8) *Judas*.—Aquí abajo, en la tierra, quería Judas el mundo. Y ese mundo parecía próximo en el tiempo. Y era distinto del que conocieron Abraham, Jacob o Moisés. Un reino sin esclavos ni míseros, un reino donde la libertad de los hombres no dependiera del César extranjero que infama y ensangrienta la patria de tus padres. Un reino de paz.

Juan.—El reino de Dios, Judas.

Judas.—El reino de los hombres, Juan (*TD*, p. 109).

(9) *Rajab*.—No eres sensato. Confundes rey y pueblo. Traicionar a uno no significa, necesariamente, traicionar al otro. Casi diría que no lo significa en absoluto (*TD*, pp. 37-38).

(10) En una breve introducción, Castillo anota: «El juicio es, pues, una especie de Juicio Final puramente humano, sin excusas para nadie, sin Dios» (*TD*, p. 9).

tino— y otro que no es más que polvo o brillo, según las luces que lo alumbran. Como en el caso de Judas, se trasmutan aquí los papeles: Rajab, la prostituta traidora se convierte en juez de su pueblo (11), al que apostrofa:

¡Oh, ciudad corrompida y maldita! De veras te dijo 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... ¡En legión cruzarán, y la muralla se les abrirá, como una ramera, y la tumbarán quebrantando las piedras a su paso...! (TD, p. 19.)

En *A partir de las siete* se revela la traición al gran hombre con los pies de barro, por parte de su mujer, quien había creído en él. Este acto, mediatizado por el adulterio, se lleva a cabo implicando a los jóvenes alumnos —los delfines—, a quienes el gran maestro también ha engañado. Queda así cancelada la doble cuenta de fe destruida por el falso ídolo.

En las tres obras existe un pacto inicial que el traidor considera ahora roto por *el otro*: ha habido palabras vanas o promesas incumplidas. Ontológicamente entonces, el acto de traición es una forma de restituir la unidad esencial del pacto primordial. Los personajes se definen en razón de este pacto, gracias al cual *son*. Por eso la traición no es en estos casos un acto de debilidad o de venganza, sino un intento de reafirmar la autenticidad del yo, en relación con el otro, y con un cuerpo social al que se quiere salvar. De aquí que el traidor tenga que restaurar la literalidad del *logos*, su prístina e inequívoca valencia, para volver a un estado de gracia ontológica y social en la cual prima la fe en la relación mutuamente declarada y aceptada, que ha sido momentáneamente violada. La traición debe hacerse entonces por medios similares a los usados en el acuerdo inicial: la palabra; y por un proceso rigurosamente restitutivo para rehacer ese bien inicial perdido. Por eso Judas —administrador del Colegio Apostólico— no necesita traicionar por dinero. En cuanto se siente ajeno a Jesús puede aceptar dinero por su traición, hecha por motivos meramente ideológicos, y utilizar el pago de sangre para comprar el lugar de eterno reposo de otros marginados como él (12).

(11) Castillo no se hace eco del juicio de San Juan sobre la presunta avaricia de Judas. Este se defiende así en la obra: «... ¡Nunca lo vendí! (a Jesús). ¿No comprendes, imbecil, que treinta monedas no son el precio de un hombre? ¿No comprendes que Judas nunca las necesitó, puesto que tenía a su disposición la bolsa de los Doce?» (TD, p. 127). Se refiere a su posición de administrador de los fondos del colegio apostólico. Judas dona el dinero a los sacerdotes para un camposanto que por ello se llama «campo de sangre», dedicado a lugar de enterramiento de extranjeros peregrinos.

(12) En ese sentido, este encuentro es antihegeliano, y difiere totalmente del sentido de traición en Arit—véase *Masotta*, op. cit.— en cuanto tiene una raíz social de retorno al grupo, no de evasión ni aislamiento.

Rajab, por otra parte, traiciona por admiración a la fe y castidad del enemigo; valores que ella y su pueblo han perdido. Desde esta carencia, ella trata de recobrarlos. Pues cuando el espía enemigo rechaza su cuerpo, le restituye con su negación la castidad. El enviado restaura la fe humana de Rajab, revirtiendo el acto del capitán de Jericó que la había violado cuando adolescente. La madre de Rajab, en su locura, se ha «fijado» en el estado de la hija anterior a este atropello. La irreal visión materna de una Rajab-niña está actualizada luego por la decisión de Rajab-mujer, por la que ésta virtualmente recobra su pureza, permitiéndole entonces —después de la traición— ser juez de su pueblo.

Por otra parte, la esposa desengañada traiciona al marido con su infidelidad, usando, precisamente, a los incautos delfines, víctimas también ellos del ídolo inauténtico con quien ella se casó. No traiciona sólo con su sexualidad, sino robándole la admiración y adhesión de los que, como ella, creyeron en su falso mensaje.

También en estos casos la traición es un acto individual y ético contra una autoridad que aparentemente tiene las pautas de la moralidad, y de hecho la viola y conforma a sus necesidades. El traidor quiere así universalizar dichas pautas, distribuir el poder y la responsabilidad equitativamente entre los miembros del pacto original. No se nos escapa que el transgresor que reniega de la literalidad del acuerdo está ubicado siempre en una posición de poder o relativa autoridad con respecto al traidor. Este, por su parte, no es un ser fatalmente marginado, quiere relacionarse con aquellos hombres que, como él, tienen fe en las palabras y en los compromisos, y está dispuesto, como Rajab, a destruir la sociedad en que se inscribe para comenzar a reconstruirla con hombres hechos a su medida. En este sentido, la traición la vemos aquí como un verdadero encuentro del hombre con el hombre, no a la inversa (13).

En los cuentos de Castillo reaparece la figura del traidor en situaciones diferentes, pero con atributos similares. En *Negro Ortega* (14), el protagonista es una especie de aprendiz de Cristo trompador, cuya inspiración ha sido el viejo Ruiz, antiguo boxeador ya fallecido. Ambos parecen coincidir con la idea que el boxeo es una forma de entrenarse para ir al cielo. El pelear, como el amor en Judas, parece ser el requisito humano, la penitencia necesaria para alcanzar la beatitud, y el Negro Ortega quiere, con su lucha final —para

(13) CC, pp. 9-20.

(14) Estos sucesos y los que ficcionaliza en *El cruce* tienen un fuerte ingrediente autobiográfico, ya que Castillo hacía ese año la conscripción en Olavarría, donde tuvieron lugar estos hechos. El cuento mencionado está dedicado a la clase del «35 y a un compañero muerto en dicho conflicto».

la que se ha vendido y en la que, a la postre, pelea limpiamente—, restañar el honor y la fe del fallecido Ruiz. Pues Ortega ha hecho un pacto venal, social en este caso, aprobado por la costumbre, con el inescrupuloso *manager* de *box*, pero tiene un pacto tácito con el viejo Ruiz. En la mente de Ortega ya se perfila la ingenua asociación de Morescu, el *manager*, con el diablo, mientras que ese Ruiz que citaba la Biblia es la alternativa:

El rumano Morescu, pensó Ortega, debe parecerse al diablo. Y el viejo, ¿a quién? (CC., p. 11.)

Ortega, influido por el recuerdo del viejo boxeador, hace suya la simbología de Ruiz, la literaliza y actualiza en su última pelea: se ve en manos de un sacerdote inescrupuloso: el *referee*, quien ... «levanta con lentitud sacerdotal el brazo...» (p. 10). Hay también en este cuento una sutil identificación de clase entre el Negro Ortega y Ruiz. El último prefigura el final de Ortega en su temor a la inminente indigencia, a la enfermedad y al asilo que le esperan; Ortega, por su parte, en la última y decisiva pelea, acosado ya por «las puntadas en la nuca», que serán su final, recuerda:

...todos los días y todas las noches de la vida, cada hora de vigilia y cada sueño, los gestos, todo, las palabras olvidadas y las que no se atrevió a pronunciar, las siestas de gomera al cuello corriendo descalzo por la orilla del río, el primer cajón de lustrar y su primera negrita azul tumbada sobre el pasto. Todo. Los cinco pesos de su primera pelea y los diez mil ahora del rumano... (CC., pp. 18-19.)

En un cuento en el que aparecen todos los detalles realistas de las incidencias del boxeo, incluso la pelea «arreglada» y el miedo; el Negro Ortega se convierte, hasta en la forma en que se desploma, en un improbable Cristo del *ring*:

...dio un giro lento, en el vacío; le pareció que se había quedado solo en mitad del universo. Cayó de espaldas, con los brazos abiertos (CC., p. 20).

En *Los muertos de Piedra Negra Castillo* narra el hecho histórico del 9 de junio de 1956 (15). La contrarrevolución de la guarnición y su fracaso final frente a las fuerzas antiperonistas. El comienzo del cuento es una síntesis de los hechos escuetos, narrados en forma casi periodística, pero el resto se ocupa del drama de los

(15) Jorge Luis Borges: «El hombre de la esquina rosada», en *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires, 1962), pp. 95-107.

hermanos Iglesias, peronistas de convicción, y su conato de contrarrevolución y muerte final. Ellos luchan por ideologías, como lo hiciera su hermano en Puente Avellaneda en 1955, y luego su padre, después de la caída de Perón, en el mismo año. Los hermanos deben traicionar —alzarse— para permanecer fieles a su líder y a su grupo. Vestidos de verde oliva y alpargatas —su ropa corrobora su identificación de clase—, se nos aclara que *no* son soldados, sino obreros de las canteras, que creen con fe ciega en el mensaje «Perón vuelve», que ellos mismos han pintado en un paredón. Así, dicen: «... no había necesidad de saber leer para escribirlo: como el nombre de uno». El cuento revela la fe puesta en el líder por toda una clase, ejemplificada a través de los sucesivos sacrificios de los hombres de la casa. Esta fe contrasta con el oportunismo y la intelectualización de los militares de carrera, representados aquí por el general Lagos, insurgente también, que piensa: «... Restituir el honor de la Nación exige, de sus hombres, ciertas decisiones...».

En *Réquiem para Marcial Pa'ma* y *Hombre fuerte* vemos la misma lectura del subtexto de la historia en dos versiones del mito del héroe. El primer relato es una total reversión de *El hombre de la esquina rosada* de Borges (16): se establece la rivalidad, hay una mujer de por medio. Pero a Marcial, el protagonista, lo mata la historia. Porque precisamente Castillo historifica el mito del coraje a la Borges, lo inscribe y llena de circunstancia actual: el duelo no tiene lugar en una esquina ni en un almacén pampeano, sino en el delta, en lo que ahora es un recreo municipal. Si bien el suceso original tiene lugar en la «época de la arpillera», ahora en el mismo lugar hay un cartel de propaganda de gaseosa con niños de tipo norteamericano, y la música del tango y la ranchera ha sido reemplazada por los ecos de una tarantela. Las sutiles referencias a la dominación cultural aparecen también en el protagonista. Marcial, el temido *yaguareté* de los ojos de tigre, se ha hecho guapo en los tiempos del palenque, de la ginebra y del cuchillo, pero es derrotado por un paisano cajetilla con cierto aire cómico, quien cancela con su presencia un pasado criollo irremediabilmente anacrónico. Para liquidarlo definitivamente, Castillo hace retornar a un viejo narrador a la *Vuelta de Obligado* (17), donde se forjó su coraje en lucha desigual. Hace que el cajetilla no se afine en el almacén de sus hazañas, sino que lo abandone, y deja envejecer a Valeria, otrora la prenda de Mar-

(16) Se refiere a la confrontación de las fuerzas de Juan Manuel de Rosas y la escuadra franco-inglesa en el Río de la Plata en 1840, hecho erigido en símbolo de la defensa de la nacionalidad y reevaluado como tal durante la década de los sesenta.

(17) Jean Franco: «La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana», *Punto de Vista* núm. 1, marzo 1978, pp. 3-6.