

personaje que juega Espósito ante el mundo: la lucidez como una condena y una misión, la conciencia de vivir entre desgarramientos irreparables, el ansia enfermiza de verdad y belleza.

#### XIV

Antes de que apareciera Esteban Espósito en la obra de Castillo, ya estaba presente esa figura del intelectual, el artista o el poeta en su novela breve *La casa de ceniza* y, magníficamente, en el Edgar Allan Poe de *Israfil*. Pero donde aparece definida es en «Los ritos», dentro de *Cuentos crueles* (1966). En buena medida, también están anticipados allí otros dos personajes de *Crónica de un iniciado*: la bella y aristocrática Verónica Solbaken y su marido, el cornudo doctor Cantilo. Agrónomo en la novela, en el cuento este personaje era un bioquímico con pelos en las orejas, un típico representante del tipo de burgués sensato y superficial, opuesto frontalmente a la insolencia y la angustia del artista. Pero este hombre ridículo y prolijo adquiere sorpresivamente en *Crónica...* una grandeza que lleva a poner en suspenso ciertos esquemas más o menos aceptados sobre los tipos humanos. 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.

#### XV

Para mi gusto, los méritos más altos de esta novela son dos: la lucidez, la intensidad y la complejidad con que reinstala la cuestión de la grandeza y del sentido de la existencia, por un lado, y, por el otro, la perfección que alcanza en el arte de escribir bellamente. En un comentario a *El que tiene sed* hablé de «un poeta de la prosa», de «largas operaciones envolventes en las que todo cabe, una musicalidad de oratorio salvaje atravesada por el asombro de lo inesperado» y de «palabras que encuentran el lugar exacto para restallar». Una maestría en el humor irónico y el sobreentendido, un arte de la oración como sucesión de intensidades, suspenso, ace-

leraciones y ralentamientos, el resplandeciente contrapunto de lo sagrado y lo vulgar, lo concretísimo y lo abstracto. «En una palabra —decía Baudelaire de Poe—, el arte de encantar, de hacer pensar, de hacer soñar, de arrancar a las almas de los pantanos de la rutina». Castillo parece sopesar cada palabra en busca de los más ínfimos matices en la connotación, pero lo inserta todo en períodos musicales amplios con movimiento propio, como si cada palabra fuera el acorde de una frase musical que debe subordinarse al desarrollo armónico de la composición entera. Es, también, el arte de un orador: las novelas han sido para Castillo la posibilidad de incorporar a la creación literaria aquella admirada elocuencia de sus editoriales de *El escarabajo de oro*.

#### XVI

Dar cauce a una necesidad ensayística. La novela como conjugación jubilosa de la narración y el ensayo. Kundera en Europa, Piglia en la Argentina. En Castillo, además de la narración y el ensayo, la poesía. Pero, a diferencia de Kundera o Piglia, el ensayo no aparece francamente manifestado sino intenta justificarse narrativamente dentro del relato, como el tema de una conversación o alguna disquisición del narrador. Se habla de estética y de ética, se reflexiona sobre el modo de ser de los argentinos, sobre el peronismo y sobre la modernidad de la manera en que discurre Thomas Mann, como un conversador sin apuro que no teme demorarse en tal o cual cuestión. Sólo en una segunda lectura, probablemente, se pueda acceder a estos párrafos sin la ansiedad de esperar a que se terminen para seguir averiguando *ese enigma* que desde un principio lanza señales al lector. Tampoco resulta fácil en principio abordar esos pasajes, inevitablemente más discursivos, con la tensión poética y la actitud un tanto alucinada, tendiente a la caza de lo extraordinario, que impregna a la escritura en la mayor parte del libro.

#### XVII

Tal vez la idea de *lo extraordinario* no coincida exactamente con la de la «iluminación profana», en reemplazo de la iluminación religiosa, que encontraba Walter

Benjamin en el arte contemporáneo, pero ambas unidades sintetizan *eso* que persiguen permanentemente los ojos de Esteban Espósito en el mundo que sale a su paso. Una cierta *experiencia poética*, entendida como expectativa e inminencia, una perpetua búsqueda de algún esplendor que justifique la existencia de las cosas. Pero ahí la actitud de Espósito y la de la escritura de Castillo son inseparables: también la escritura de este libro acecha indicios, vislumbra en todo momento lo inquietante, cada cosa y cada acto sugieren *algo más*, como posibilidad al menos. Esa poética baudelariana de auscultar el mundo «como un bosque de símbolos» debe sonar desmesurada e irritante para los pactos de lectura que rigen hoy.

## XVIII

Como en la literatura policial y en la de suspenso, hay algo que averiguar, una poderosa razón que lleva al lector a unir las piezas. Pero ya no se trata de descubrir quién fue el culpable, cómo lo hizo o cómo se resuelve la tensión de una amenaza. Lo que importa aquí es *qué significan* los acontecimientos: la inquietud es hermenéutica y metafísica. Virtualmente todo se sabe, o se sospecha, desde un principio. No son los hechos centrales de la anécdota los que faltan, ni siquiera, en grandes trazos, su sentido: lo que la lectura trata de captar es su dimensión profunda, su necesidad. Armar el cuadro que los explique o los muestre en todos sus detalles. No es tanto una lectura movida por la sospecha sino por la necesidad de saber. Puesto el lector en esa empresa, no son los retrocesos ni los meandros los que aparecen como obstáculos —porque aumentan el interés, enriquecen la expectativa y en cierto modo están ya respondiendo a lo que se pregunta— sino las inserciones. También en ese plano se me hizo necesaria una segunda lectura, más calma.

## XIX

«Y yo cambié mi vida por la literatura», dice Espósito, condenado a vivir cada cosa para escribirla, sin poder sentirla plenamente, condeado a «ser espectador de los otros». Lo que Urba le otorga es aquello que «distingue a un genio de un ferretero», y para eso hace falta «decidirse a ser un canalla», elegirse único entre los

hombres como una misión suprema o una fatalidad. Baudelaire ya había anunciado, hace más de un siglo, que no hay cómo alcanzar el arte sin mirar al Demonio a la cara: «¡Del cielo o del infierno vengas, poco importa./ Belleza! ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!/ Si tus ojos (...) me abren la puerta/ De un infinito que amo y nunca he conocido». La persecución sobrehumana —o inhumana— de la belleza y la sabiduría nos coloca ante la plena figura del *poeta maldito*. Otra vez Poe como antecedente, y toda una larga lista que puede llegar a la *beat generation* y a *Rayuela*, pasando por Malcom Lowry y los surrealistas.

## XX

Benjamin describió mejor que nadie aquella suerte de santidad negativa que emparenta a algunos grandes poetas románticos —sobre todo Hölderlin— con el *malditismo*: «el culto del mal como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante». *Kitsch*, diríamos hoy, siguiendo a Kundera, en vez de *diletantismo*. *Kitsch* como biombo de «buenas intenciones» o «sentimientos nobles» para ocultar la inevitabilidad de la muerte. El problema es que el culto del mal se ha vuelto una «buena intención» a esta altura del siglo. Es kitsch, para la mirada de una época cansada de esencialismos, culpabilizaciones e idealización del sufrimiento. Para bien o para mal, la aceptación de lo contradictorio se ha establecido en la cultura, pero su resultado más frecuente ha sido una radical desconfianza hacia cualquier búsqueda de plenitud y hacia cualquier forma de entusiasmo o entrega. Tal vez no sólo haya un rechazo a la omnipotencia del intelectual en el desprecio actual hacia las grandes palabras y las grandes ideas, sobre todo en un país donde persisten los modos de conducta aprendidos durante casi una década de dictadura salvaje, cuando nada se podía decir con mucha convicción, no sólo porque se corría peligro, sino también porque tampoco había algo que decir con mucha convicción, no sólo porque se corría peligro, sino también porque tampoco había algo que decir que no fuera terror o penuria. César Aira, la estrella más refulgente de lo que se denomina «nueva literatura argentina» lanzó su proclama en 1981: «He descubierto el supremo placer de la indiferencia».