

de aprehensión mágica e inmediata de la realidad que caracteriza a la infancia, lo cual se manifiesta en la insistente presentación que el narrador-protagonista hace de ella en actitudes de juego. Virginia juega al ordenar las figulinas de la repisa del escritor, pero su juego es ritual y, por ende, trascendente, ya que todo rito, como dice Gusdorf (5), es sacralización de la realidad en virtud de su sentido de reactualización del cosmos mítico primordial. Al par, dicha actitud revela la conciencia analógico-mítica de la joven, característica que señalamos como propia de las mujeres creadas por Castillo. Esa trascendencia y efectividad del juego ritual está reconocida por el mismo protagonista, quien habla de aquél como de reordenamiento de su mundo. Virginia cumple dicho reordenamiento en el sentido de insuflarle amor al mundo privado de él, vinculando afectivamente los elementos que lo integran. Pero esta reinstauración mágica del amor nos lleva, por vía del erotismo, al otro polo simbólico de la muchacha: el de mujer engendradora, madre. Tal vertiente se percibe en la obsesiva referencia del protagonista a su destino de mujer que «pare hijos». Esta condición, que desde la perspectiva del narrador constituye una suerte de imperdonable monstruosidad, la eleva del nivel de simple objeto sexual, pues inscribe su sexualidad en una dimensión trascendente de perpetuación de la vida.

Además, este doble aspecto de niña-madre la convierte en verdadera «zona de pasaje» para recuperar las dos virginidades perdidas por el hombre a que su nombre alude: la de una mirada inocente y abierta a lo mágico, poética en el sentido más hondo de la palabra, y la del destino primordial de la sexualidad. Por otra parte, y desde el plano específicamente literario, el nombre refirma su contenido simbólico por corresponder a dos arquetipos de la mujer-niña: la heroína del *Pablo y Virginia*, de Saint-Pierre, y la esposa de Poe, Virginia Clemm, literariamente plasmada por Castillo con este mismo contenido simbólico en su obra teatral *Israfel* (6). Es interesante comparar ambas muchachas, pues, en el caso de la protagonista de *Israfel* está totalmente obviado—o neutralizado—el aspecto erótico. En este sentido, Virginia Clemm correspondería a la plasmación de un arquetipo psicológicamente anterior—si cabe la expresión—, despojado de connotaciones sexuales. Semejante unilateralidad del personaje concuerda con el planteo básico de la pieza teatral, en donde Castillo desarrolla sólo uno de los polos que configuran su núcleo temático central: el de la creación. Sin embargo, y en otro nivel, ya

(5) Gusdorf, Georges: *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1960 (p. 20).

(6) Castillo, Abelardo: *Israfel*, Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1976 (tercera edición).

está latente el futuro planteo de lo femenino en su vertiente vital-engendradora, pues el personaje de Poe—tanto en la obra como en la realidad—es un huérfano que deposita su necesidad de amor maternal en Muddie Clemm, su tía y madre de Virginia, primera configuración del sustituto materno, que aparecerá en los relatos analizados bajo la forma de la señora Magdalena, en «Los ritos», y la «Abuela mística», en «El cruce del Aqueronte», según se comprobará al avanzar en el análisis.

Por otra parte, Poe, en oposición a los personajes masculinos de los tres cuentos, era, fundamentalmente, un poeta, lo cual, como se verá, reviste singular importancia en el planteo de Castillo. En cierta medida, puede decirse que, desde el punto de vista de la creación, Poe es, para el autor argentino, el paradigma del escritor, ya que en él se integran la racionalidad—cristalizada, sobre todo, en sus cuentos-enigma—y la irracionalidad, que aflora tanto en su poesía como en su manejo narrativo del terror, el cual, según la inteligente apreciación de los críticos franceses Boileau y Narcejac (7), es el más irracional, oscuro, salvaje e instintivo de los sentimientos que el arte puede abordar.

Ahora bien, y ocupándonos nuevamente de la Virginia de «Los ritos», los otros dos apelativos que se le atribuyen—Alicia y la Sirenita—refirman sus dos características simbólicas específicas, ya que, si la referencia al personaje de Lewis Carroll nos instala en la perspectiva mágico-poética de la infancia, su denominación como «Sirenita» exalta la capacidad de amor. Sin embargo, si nos detenemos a considerar con mayor profundidad el sentido del personaje de Andersen, parecería que, tanto como alude a Virginia, se refiere, por inversión del símbolo, al protagonista masculino. Como es sabido, la Sirenita, para ganar un alma inmortal, debía ser amada por un mortal; enamorada del príncipe, se somete al dolor y la mutilación para que su cola de pez se divida en dos piernas femeninas. Dentro del contexto del cuento de Castillo, quien necesita ser salvado y dotado de un «alma inmortal» es el protagonista masculino, proceso este que implicaría la dolorosa asunción de lo poético-vital encarnado en Virginia. La muchacha, así, pasaría de Sirenita a salvadora, en virtud del amor. Asimismo, la transformación que es preciso sufrir también se halla invertida, pues el escritor no debe «separar su cola de pez», sino integrar la dualidad que lo desgarró, transformándose él en Sirena, hombre en quien las dos mitades no se oponen, sino que se interpenetran y complementan.

---

(7) Boileau-Narcejac: *La novela policial*, Buenos Aires, Letras mayúsculas, Paidós, 1968 (página 17).

Frente a Virginia, y como contrapátrida, aparece el protagonista, prototipo del creador que ha asumido el arte como una forma de muerte, a partir de su actitud parcializada ante la realidad. Este carácter letal que atribuye a la literatura se advierte, en primer término, en la referencia formulada, casi al pasar, acerca de los motivos que determinaron el fracaso de su relación con la muchacha. Cuando declara: «... 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...» (8), percibimos con toda claridad que la literatura, desde su óptica, es justamente la esterilidad del silencio, un instrumento de ataque a lo más vital, concretado aquí en la imagen del sexo femenino. Esta idea se reforzará más adelante, cuando confiese que, luego de la desaparición de ella, vende las «figulinas» —emblema de lo vital, según veremos— y las reemplaza por «libros anchos, sacrificiales, como lápidas» (9), expresión que, a lo letal, agrega la idea de sacrificio, contrapuesta a la de rito, que, de acuerdo con lo antes visto, está indisolublemente unido a la figura de Virginia. Por ello, y confirmando esta antinomia, escribir será «rito oficiado fríamente a máquina» (10), ceremonia de desacralización y muerte, gesto de destrucción.

En cuanto a las figulinas, interesa destacar que su valor simbólico proviene de los dos elementos significativos que convergen en ellas. Por un lado, aluden al mundo infantil y convocan el sentido del «juego» con la trascendencia ritual a que nos hemos referido; por otro, y a partir de la acción de Virginia sobre ellas, se cargan de erotismo, como lo dice —irónicamente, pero no por ello con menos valor de realidad— María Fernanda: «Era silvestre y acomodaba ritualmente sus figulinas con gran sentido erótico» (11).

En segundo lugar, el antagonismo entre vida y poesía vuelve a surgir cuando, al reflexionar sobre su amor, igualmente frustrado por María Fernanda, se declara incapaz «de contaminar de literatura mi relación con María Fernanda. Eso era la vida misma, y la vida, en su tensión más alta, no tiene nada que ver con la palabra. Y en eso se parece a la Muerte. Y ciertas mujeres, en la cama, sólo admiten el sagrado silencio o la metáfora» (12). Si bien no es preciso comentar este párrafo, en virtud de su claridad, dos cosas merecen subrayarse. Por un lado, al calificar de «sagrado» al silencio que impone la vida, el narrador hace, indirectamente, una distinción entre esa forma ab-

(8) *Op. cit.*, p. 101.

(9) *Op. cit.*, p. 105.

(10) *Op. cit.*, p. 105.

(11) *Op. cit.*, p. 107.

(12) *Op. cit.*, p. 103.