

cial, para que pueda recordar los incidentes pasados. Este relato no actualiza el culto al coraje, sino que lo cancela definitivamente al declarar su no vigencia: ya no hay guapos, ni bailarines de tango, ni «prenda» que llevarse. La caducidad actual del mito se reafirma al querer Valeria irse con el vencedor —como galardón humano— y al rechazarla éste con el siguiente juicio:

No, vos no te quedás con el más hombre; vos te quedás con el que gana... (CC., p. 26.)

Castillo evoca aquí, como en otros cuentos, la situación original de una narración anterior y ajena, fácilmente reconocible. Esta es corregida, situada en un espacio histórico y social preciso y se subvierte el sentido —o la intención— mitificadora original. No hay guapos aquí, quizá nunca los hubo, más que en el deseo de algún autor de dignificar con el coraje lo que no era más que una pelea gratuita de matones alcoholizados, productos de una sociedad que adolecía de fisuras de violencia. Pues el culto al coraje del guapo es una vindicación del matón orillero, aquel que no viene a la ciudad —la civilización—, sino que establece su periplo de hegemonía en la periferia —en el subdesarrollo—, donde su propia barbarie es un atributo valioso por necesario.

Castillo ejecuta aquí una autocrítica de la tradición literaria nacional. Como dice el cuento, al guapo lo mata la historia —y el autor, que tan hábilmente las usa, para deconstruir el mito— al parodiar el duelo criollo. No se trata de abandonar la forma de la narración original, sino de retomarla, reemplazando al héroe por un paisano cajetilla, «grotesco, pero mucho menos cómico ahora, ... veinte hombres, ... veinte maneras de ser muerto, lo miraban...» [51]. Como lo observa bien Jean Franco (18), 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. La referencia a la vuelta de Obligado que hace el viejo narrador, es otra forma de cancelar mitos del pasado, al referirse el narrador con orgullo anacrónico a la confrontación de las fuerzas rosistas con la escuadra anglo-francesa en el Río de la Plata en 1840. Aquí se mitifica, a distancia, la presunta defensa de la nacionalidad por parte del Restaurador. Doble reconstrucción revisionista: literaria e histórica que paralela actitudes críticas de la generación a la que Castillo pertenece.

*Hombre fuerte* nos da una reversión del culto al coraje, también actualizado. Se trata aquí de la trayectoria del Carancho Arán, que

---

(18) Roberto Arlt: «Judas Iscariote», en *El juguete rabioso* (Buenos Aires, 1973), pp. 99-135.

de payucano abusado se convierte en Comisario Arán, en gratuito Bachiller y, finalmente, en Doctor Arana. Caudillo electoral, ha ascendido bajo la protección de otro «doctor». Arana manda asesinar al nicoleño, otro presunto arribista, quien, traicionando a su clase desposeída, se ofrece para servirle como otrora hiciera él con su protector. Hay aquí una sucesión de dos traiciones: la de Arana a su grupo y la del nicoleño después. El traidor inicial —Arana— reconoce en su presunto aliado —el nicoleño— la debilidad que le dio el poder que ahora detenta. Al mandarlo asesinar, el hombre fuerte rectifica, sacrificando a su víctima, su propia falencia.

Porque en este cuento, como en algunos relatos de Robert Arlt, especialmente «Judas Iscariote» (19), aparece la necesidad del personaje de traicionar a la propia clase, de subvertirla. Arana ha aprendido los recursos represivos de la clase en la cual se ha insertado (20). Mediante la traición, y el abuso de un miembro del *lumpen*, Arana revela la violencia necesaria en ese «escalar» tan exitoso en el que se ha destacado, y pone al descubierto, al elegir una víctima más débil, los mecanismos de violencia con que se maneja la política local. Arana es —como los otros traidores y como numerosos personajes de Arlt— traidor y juez al mismo tiempo, renunciando a su específica condición de ex proletario, y enjuiciando, por otra parte, con su abierta agresión, la inmoralidad del grupo al que se ha unido.

En el relato *Pava* se presenta el caso de una sirvienta huérfana, hija de alcohólicos, mentalmente lerda, un «animalito de Dios», como la describe el piadoso cura al encomendársela a la señora Alinson, recordándole que, al recogerla, hará una obra cristiana. Este pacto entre cura y señora encubre la conveniencia de obtener los servicios poco menos que gratuitos de una criada por quienes justifican la explotación disfrazándola de cristianismo piadoso. La señora mantiene una actitud más o menos recta, dentro siempre de las especiales reglas de conducta que le ha suministrado el cura y la ética de su clase. Pero sus hijos rompen el pacto como resultado del prejuicio del padre, que les hace oír: la Pava es hija de alcohólicos, por consiguiente lo será también. Los niños comienzan a emborracharla, y en ese estado la niña tiene los ensueños más hermosos, verdaderas visiones, de «criatura de Dios». Rehúsa matar a los pavos para Navidad, pues esos animales son literalmente sus hermanos, a juzgar por el mote que le han dado. Hay un obvio contraste entre los niños Alinson, rublos y hermosos, y sus sentimientos crueles, según apa-

(19) Diana Guerrero: *Robert Arlt, el habitante solitario* (Buenos Aires, 1973), pp. 99-135.

(20) Horacio Quiroga: «La gallina degollada», *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Lima, 1960), pp. 46-53.

recen en los ensueños maravillosos de la fea Pava para destruir la belleza de las flores y pájaros que los animan. Hay en el cuento numerosas referencias clasistas: la Pava no sólo es fea y torpe, sino analfabeta, cosa incomprensible y cómica para los niños de la casa. Pero la tonta tiene una aliada en Eusebia, la otra criada, que amenaza a los abusivos con hacer comida a base de niños malos, en el horno. Finalmente, la Pava toma literalmente las palabras de Eusebia, su protectora y aliada, y acatando la orden de la señora, hace una comida fácil, siguiendo la receta de Eusebia: cocinando a base de niños malos... El violento e inesperado final es la respuesta a la crueldad que ha recibido siempre con mansedumbre, como animalito de Dios... Así, la Pava destruye a los dañinos que emponzoñaron sus sueños de flores y mariposas azules, defendiendo la única belleza que ha conocido.

Hay en esta narración varias coincidencias con el cuento de Horacio Quiroga «La gallina degollada»: la presencia de la idiotez mental y del horror representado en el sorprendente ritual de un sacrificio final. Pero mientras en el relato de Quiroga no hay confrontación de clases, y la idiotez de los niños se atribuye a una degeneración biológica hereditaria, en el cuento de Castillo se contrastan la ignorancia y retraso, la orfandad física y síquica de la criada, a la crueldad de los amos. Incluso la presunta susceptibilidad hereditaria a la bebida de la protagonista queda cancelada por la forzada borrachera que le inducen los niños. El mundo infantil, que no se sustrae a las dolencias del mundo adulto, está corrompido por la crueldad y el abuso. En sus actos, tanto los niños Alinson como la Pava actualizan el lenguaje metafórico de los mayores. Así, lo que en Quiroga era determinismo biológico, es aquí resultado de un largo proceso de interacción de grupos sociales. Anotemos también que Castillo, siempre fiel al mundo de la literatura, trae ecos, en su inesperado y atroz final, de otros cuentos infantiles; *Hansel y Gretel* en especial, en los cuales el cruel desenlace justifica precisamente la restauración de la justicia y la destrucción de los malos. La Pava hace otro tanto con los niños Alinson para proteger sus efímeros ensueños de mariposas y flores, ya que en el mundo de este relato, moderno cuento de hadas, al fin, la belleza, sucedánea de la justicia, no le será vedada.

En los cuentos de Castillo (21) la traición se revela como acto de fe en dos planos: el ideológico o filosófico y también el estético. El autor deliberadamente incluye ecos de escritores de otras pro-

---

(21) Castillo ha dedicado un cuento, «El volvedor», a Cortázar. En éste retoma el tópico del doble que asume el destino de otro hombre, tema recurrente en Cortázar. Otro cuento, «Noche para el negro Griffiths», alude a *El perseguidor*, también de Cortázar.

mociones —Quiroga, Borges y también Cortázar (22)— en sus relatos. Se ubica así en una tradición que reconoce suya, pero trata de circunstanciarla en el contexto histórico argentino. Literariamente, esto implica una conciencia del agotamiento de ciertos mitos consagrados y un intento de revalidar la circunstancia y el pasado argentino desde premisas nuevas, a menudo totalmente opuestas a las hasta ahora vigentes. Castillo nace en 1935, crece durante el auge del peronismo y está bajo bandera durante los golpes que eventualmente derrocaron a Perón. Sin tratar de establecer relaciones causales, no es sorprendente que el escritor, como los de su promoción, haya elegido una actitud revisionista con respecto a las viejas lealtades. De dicho enfoque, traidor y héroe se insertan en posiciones trastocadas. No nos encontramos aquí con dos aspectos de la misma realidad; vale decir traidor o héroe según la lealtad del lector. En las obras de Castillo la ambigüedad borgiana ha sido totalmente eliminada en favor de la figura de un humanísimo traidor que aún tiene fe —malpuesta a veces— en otros hombres.

Los mundos que iluminan las ficciones de Castillo son crueles, sus cuentos así se autodefinen (23), y tienen un eco de historia ya sabida, no de fábula inventada. El autor se convierte así en narrador testigo y cómplice de un mundo injusto. En tales coordenadas, traicionar es salvar o redimir al hombre para la historia, y la figura de Judas se agiganta a expensas de las de los discípulos creyentes y aquiescentes, hasta convertirse, como todos sus hermanos de ficción y realidad, en un Cristo combativo y sufriente, que aspira a estar sentado a la diestra de todos los hombres en este su reino.

En las obras ya comentadas prevalece una postura combativa en los personajes. Los relatos postulan nuevas aperturas o formas de alianzas porque hay fe en la perfectabilidad social, aunque se conoce el costo de alcanzarla. Si bien los que dirigen, o los que sustentan el poder, están corrompidos, se concibe otra forma de relación más equitativa y auténtica. Por eso el final de los cuentos cancela una fase de las relaciones para anunciar otra, corrigiendo un pasado para proyectar un futuro perfectible. El hombre es actor, sujeto de la historia que toma en sus manos, al igual que su destino, siempre revocable. No hay rechazo tampoco de un pasado, sino dialéctica entre ese pasado y el presente, que informa los hechos claramente orienta-

---

(22) No sólo así se titula un volumen, *Cuentos crueles*, sino que ese sentido adquiere la producción de su generación, como lo anotan Bosco y Joffré Barroso, *op. cit.*: «... si el resultado es cruel, erótico, egoísta, la razón habrá que buscarla en un mundo igualmente escandaloso, malvado y obsceno. A él (al escritor) por lo menos así le impresiona, porque, fundamentalmente, es un mundo injusto», p. 8.

(23) Este cuento aparece en la antología de Bosco y Joffré Barroso e incluido en su última obra, *Las panteras y el templo*.

dos hacia el porvenir. El uso del pasado literario es igualmente fructífero, en cuanto Castillo se declara heredero de una tradición que merece, como el resto de las acciones humanas, ser revitalizada y puesta al día. El autor a menudo lee históricamente a sus predecesores, y en sus cuentos revierte o altera los valores de relatos anteriores. Al poner los temas que fueran universales en un contexto nacional, los centra y enriquece así nuestra comprensión de la función del autor como testigo. No otra cosa hace en «Noche para el negro Griffiths» (24), relato en el que revierte el significado de *El perseguidor* (25), de Cortázar. Castillo emplaza su historia en un medio argentino, lo desintelectualiza, en cuanto se trata de un músico mediocre y de un comentarista poco inspirado. Pero precisamente por eso, ni Griffiths ni su amigo hacen metafísica, sino que concitan el poder vindicador del jazz aquí y ahora, en un boliche argentino, y allá, en las noches desfogadas de Nueva Orleans. El personaje de Castillo no puede crear agujeros de tiempo —como el Johnny de Cortázar—, pero sí puede llenar los vacíos de la memoria en el cafetín de Barracas, con opulentos desfiles de músicos y muchachas que marchaban por Basin Street en 1917 desafiando órdenes de desalojo. Estos personajes, al contrario de los de Cortázar, conjuran hechos históricos, persecuciones y confrontaciones de las que no están exentas la alegría, el amor ni sus desafueros. Es por eso, por su capacidad para encarar fantasmas del pasado, actualizándolos en un Barracas pobretón y alicaído, que el negro Griffiths, a pesar de su precario equipo musical adquiere grandeza. Advertimos en este relato una vez más que Castillo llama la atención a una circunstancia especial de su tiempo y su país en su calidad de escritor, o sea como ente actuante histórico nacional.

En el último libro del autor, *Las panteras y el templo*, a más de diez años de distancia de la obra anterior, notamos que sobrevive la preocupación por la función del escribir (26), pero que el ámbito de

---

(24) En carta a la autora, Castillo anota: «... algunos críticos argentinos creyeron ver cómodamente "influencia" de Cortázar en un texto que fundamentalmente es lo opuesto. Creo, por otra parte, que Cortázar no tuvo tiempo de influir en mi narrativa. Cuando comencé a conocerse los cuentos de él en la Argentina, yo ya había escrito *Las otras puertas*, *Israfel*, *El otro Judas*, e incluso la anécdota de «Griffiths» es anterior a la aparición de *Las armas secretas*; justamente se me ocurrió darle ese sentido al cuento al leer *El perseguidor* y lo rehice con ese fin». Debo aclaraciones sobre la elaboración de este cuento *vis à vis* el de Cortázar, a la gentileza del autor.

(25) En el prólogo a este libro, Castillo acusa a sus colegas de Premura y desaliño en el publicar. En una entrevista en *Clarín* del 31 de mayo de 1977, el autor elige como modelos a Tolstoy y a Mann por su rigurosa autocrítica.

(26) Este texto enfoca la idea del asesinato ingenioso en forma opuesta a la que emplea Borges en «La muerte y la brújula», pues se trata en Castillo de una ejecución original, que se convierte al final, por pistas falsas, en un asesinato vulgar. En Borges las teorías son brillantes, mientras que la realidad no lo es.

acción del escritor se ha circunscripto notablemente en varios sentidos. Castillo nos presenta ahora una serie de relatos finamente elaborados y refundiciones de su propia obra. Nuevas ficciones, en las que la misma temática que apareciera en libros anteriores se resuelve aquí en conflictos privados, en secretos dramas subjetivos, en los cuales la liberación será la verdad que destruye, que, al revés de su obra previa, cierra opciones, cancela futuros. Todo se ha relativizado en este libro, donde desaparece la confianza en «el otro», donde los mundos imaginarios se vuelven contra el creador para destruirlo o convertirlo en promotor del caos.

En el relato «La pequeña hacha de los indios», el marido oculta a la joven esposa su esterilidad, y cuando ésta le anuncia jubilosamente que van a tener un hijo, él planea su venganza. A un encubrimiento sigue otro. Ambos protagonistas han sido desplazados por dos máscaras: el marido fecundo y la mujer leal. Incapaz de aceptar tan monstruosa mediatización, él opta por la venganza: un asesinato casi ritual. Se trata de un traición —o un engaño, por lo menos— descubierta gracias a otro acto de la misma naturaleza. Porque en estos relatos ya casi no aparece la verdad como posible restauradora de pactos sociales. Son precisamente los hechos falaces, o los errores, los que pueden llevar a la verdad. Y hasta el crimen dostoyevskiano se convierte en un burdo asesinato por interés, *post facto*, ya que a la víctima la había nombrado el agresor —sin que éste lo supiera— su único heredero (27). Observemos que los mundos imaginativos de Castillo se han agostado sensiblemente en este libro. Que no sólo ha desaparecido de ellos la confianza en la acción histórica humana de tipo correctivo o justificativo al menos, sino que el hombre NO TIENE ya futuro, y que su único acto redentor es el de contaminar a los otros, destruir en ellos esa fe que él ya no tiene y considera ilusoria. En este libro tan pesimista (28), el escritor corrobora la actitud de gran parte de su generación. Al no sentirse parte de un proceso histórico que incide directamente en su vida, no es hacedor, sino destructor. Se ve enfermo, condenado, débil, y se compara a lo que era. El libro abunda, al nivel del texto, en estructuras binarias, en desdoblamientos, en una distancia entre lo que fui y lo que soy, mientras los personajes corroboran lo que no pudieron ser. En esta coyuntura, estas criaturas de ficción asu-

---

(27) En la entrevista citada dice Castillo: «El seudoproblema es creer que el escritor debe dar necesariamente un mensaje optimista del mundo. En general, qué le vamos a hacer, es al revés.»

(28) Trae esto ecos de Arlt, cuyo protagonista en «Escritor fracasado», *El Jorobadito* (Buenos Aires, 1958), piensa: «Detestaba la felicidad de los simples y los ingenuos, y simultáneamente buscaba su compañía, como si ellos, únicamente ellos, pudieran restañar esa profunda úlcera de mi desprecio...», p. 33.

men responsabilidad por lo no hecho, por el fracaso, y centran en sí la culpa de esto. Ya no esperan a Godot, y tratan con su conducta de convencer al «otro» de la inutilidad y del tedio de tal espera. Porque los personajes ya no respetan ni mantienen las precarias alianzas que realizan. Se trata de desengañar, de infundir el rechazo de aquellos que con su amor, su ternura o su deseo, puedan querer unírseles o hacernos responsables de su efecto. El protagonista quiere, en última instancia, permanecer y lograr que el otro también permanezca asocial y disponible. Es precisamente ese sector sagrado privado el que debe quedar destruido una vez que las grandes alianzas ya han fracasado totalmente. Ese tono desesperanzado duplica la situación de la clase intelectual dirigente argentina a comienzos de esta década. Sin recurrir a instancias típicas, y manteniéndose consecuente con sus obsesiones, el autor se historiza una vez más en este volumen y metaforiza su propio inevitable retrotraimiento y el de su grupo. Castillo revela así, como muchos de los escritores de su época, una energía crecientemente centrípeta. Las lides que ya no pueden darse en público se retraen al ámbito personal (29), reduciéndose casi exclusivamente a una lucha de sexos. Confrontaciones penosas e inútiles que revelan la inadecuación general de los personajes a su circunstancia y su imposibilidad por alterarla.

Los personajes de Castillo han perdido fe en el poder liberador de la verdad, que se convierte en una ilusión más, pues no hay código de conducta ni justicia a la que se pueda apelar. El autor, traidor y juez, como sus personajes, destruye a los suyos, a aquellos que quizá puedan hacer por momentos creer que hay un orden, no mera contingencia en el universo que nos forjamos. Mundo éste carente de mitos eternos, donde la certeza de la inutilidad humana —social en este sentido— no acalla la *hubris* insatisfecha de los hombres, al relativizarlos dentro de un círculo de repetidos fracasos. Pero nos queda la obra, páginas de increíble profundidad y resonancias, en las que el autor, paradójicamente, da cuenta de su fracaso, y con este testimonio reafirma, a pesar de su creciente nihilismo, el valor del proyecto asumido (30).

MARTA MORELLO-FROSCH

University of California  
SANTA CRUZ

(29) Esta circunscripción de confrontaciones de lo político a lo sexual aparece también en otros escritores de esta época, notablemente en obras de David Viñas como *Hombres a caballo* y *Los dueños de la tierra* (Buenos Aires, 1962).

(30) En la entrevista citada, Castillo declara: «... Arlt o Sábato dan al mundo una respuesta feroz o trágica, y justamente de ese modo están "enseñando" que la vida tiene que ser otra cosa.»