

2. ARQUETIPOS MASCULINOS Y FEMENINOS

Acerca del señalado enfrentamiento entre vida y poesía, en los tres cuentos encontramos que los elementos vitales se cristalizan en los personaje femeninos, mientras lo poético —o lo literario, más precisamente— recae sobre el personaje masculino, quien siempre es un escritor. Así, la mujer aparece como el principio engendrador físico-afectivo, identificada con los poderes conservadores de la especie y representada, fundamentalmente, en tanto que madre. El varón, por el contrario, se identifica con el poder engendrador intelectual-espiritual, y su representación es la del constructor. Pero, y es sumamente importante dejar en claro este aspecto, ya que sin él no se comprendería la dialéctica entre *ser* y *deber ser* que el autor plantea y de la cual emana su pesimismo ante las posibilidades de realización y trascendencia humana, tanto como en la mujer el arquetipo reviste carácter positivo, los personajes masculinos de Castillo configuran la desviación negativa del arquetipo del constructor intelectual, puesto que, mientras deberían ser el intelecto opuesto a lo afectivo pero complementario de éste, son lo intelectual que, lejos de integrarse, se erige en destructor del principio afectivo.

Las mujeres, en concordancia con el enfoque progresivo del conflicto, aparecen como cristalización de arquetipos sucesivamente más evolucionados y acordes con la perspectiva adoptada. Así, a Virginia, la mujer-niña incontaminada en su aprehensión mágica del mundo, le sucede Laura, la adolescente-mujer quien, a las propiedades de la anterior, agrega la posesión de una antigua sabiduría que le permite acceder a un conocimiento profundo de la realidad. Ambas culminan en María, la mujer madura en plenitud, quien integra a las instancias simbólicas anteriores su proyección en el plano trascendente y su carácter absoluto de mujer mediadora.

En cuanto a los personajes masculinos, se da una evolución similar a la de los femeninos, pero de signo contrario, por lo cual podríamos hablar de verdadera *involución*. Tal involución está señalada, en un primer nivel, por las causas inmediatas del fracaso de las respectivas relaciones, que van creciendo en gravedad y acumulándose progresivamente. Así, en «Los ritos», la relación fracasa por «el silencio» del protagonista —silencio cuyas implicaciones aclararemos al analizar el cuento por separado—; en «Crear una pequeña...» a aquél se suman la promiscuidad, la corrupción y la deliberada crueldad, y en «El cruce del Aqueronte» se agregan las humillaciones a la mujer querida y el definitivo hundimiento en el alcohol. Ahora bien, este proceso va acompañado de una creciente lucidez respecto de las propias con-

tradiciones —la cual, en el fondo, es una forma más sutil aún de involución, pues implica la hipertrofia de lo intelectual destructivo—, que ahonda hasta un punto casi trágico la dialéctica entre ser y deber ser.

Finalmente, cabría señalar que este ritmo de crecimiento inverso entre personajes femeninos y masculinos está subrayado por un paulatino cambio de «tono» en los relatos, el cual, desde el humor de «Los ritos», donde si bien hay ironía, fracaso y nostalgia, nos movemos aún dentro de una esfera de alegría—quizá producto de una insuficiente toma de conciencia de la verdadera gravedad de la pérdida—, avanza hacia el punzante sarcasmo pleno de amargura de «Crear una pequeña flor...», en el cual el resto de la alegría primitiva se ha transmutado en piroeta llena de odio hacia el mundo y el yo, para culminar en la total falta de verdadero humor de «El cruce del Aqueronte», cuyo tono desesperado concluye, a manera de contraste, en la siniestra carcajada que cierra el cuento ante esa última bufonada del «Destino», en la que se percibe el eco de la tradicional carcajada con que el diablo sella sus pactos.

Respecto de esta ironía, que marca como sello indeleble los tres relatos, resultan singularmente esclarecedoras las ideas que expresa Octavio Paz en su artículo «La nueva analogía» (4), pues confirman, a partir de dicho «tono» peculiar, la involución progresiva que señalamos en los personajes masculinos, tanto como precisan el tipo de mentalidad predominante en los femeninos, a los cuales podríamos llamar—tomando la terminología de Paz— «analógico-alegóricos», por oposición a los masculinos, que entrarían dentro de la categoría «crítico-irónicos». Al definir la alegoría como manifestación estética que alcanzó su mayor estatura en la Edad Media—de la cual considera a la «Commedia» como la muestra más acabada y perfecta—, el ensayista dice que ésta descansa en y responde a un tipo de conciencia analógica, para la cual el Universo es un tejido de relaciones, un «bosque de símbolos»—para usar la expresión de Baudelaire—, cuyo sustento último está en la divinidad. Así, existiría una perfecta correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, creencia que presupone la fe en Dios y en la trascendencia humana, a partir de su dimensión religiosa y su carácter de criatura. Por el contrario, la ironía—que surge con la Edad Moderna y, para el crítico, está ya anunciada y representada en el *Quijote*— es consecuencia de la pérdida de dicha fe, lo cual acarrea, necesariamente, la ruptura del vínculo analógico que relacionaba el cielo y la tierra, lo divino y lo

(4) Paz, Octavio: «La nueva analogía», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Allianza, 1971 (pp. 251-260).

humano. Dicha ironía, entonces, lejos de «ligar» los dos mundos, subraya el abismo existente entre ellos, y así el hombre queda enfrentado con un mundo absurdo, sin fundamentos ni significación, cuyo único sostén es la subjetividad. El tipo de conciencia desacralizada a la cual corresponde la ironía como manifestación estética es la conciencia crítica, antropocéntrica e individualista.

Ahora bien, si trasladamos esta antinomia—alegoría-analogía/ironía-crítica—al plano del lenguaje y de la psique humanos, vemos que, para la conciencia analógica, el lenguaje en que cristaliza lo alegórico es la poesía, entendida ésta como puente entre dos realidades—la humana y la divina—, palabra sagrada que «religa» al hombre con la instancia trascendente. Y la poesía, vista como mediación, surge desde las zonas irracionales y oscuras de la psique. Por el contrario, para la conciencia crítica, el lenguaje es instrumento irónico y profano, prosa, en su sentido de expresión de la esfera racional de la mente humana.

Si aplicamos estos conceptos a las pautas que hasta ahora hemos señalado como propias de los personajes masculinos y femeninos, respectivamente, veremos que, en el caso de los hombres, la hiperlucidez destructiva responde a una conciencia crítica y prosaica del Universo, expresada, en el plano estético, por medio de la ironía. En las mujeres, por el contrario, y en tanto que configuraciones o proyecciones positivas de lo femenino, predomina una conciencia analógica, que las lleva a ser «poesía encarnada», convirtiéndose así, ellas mismas, en alegorías vivientes. Pero estas cualidades, que apenas esbozamos aquí, se verán con mayor detenimiento al pasar al análisis independiente de cada relato.

3. «LOS RITOS» O EL RECHAZO DE LA MAGIA

Dentro de las tres narraciones elegidas, «Los ritos» se nos presenta como la más importante para la correcta definición de la naturaleza que Castillo atribuye a los dos términos en conflicto, pues en ella encontramos la clave y el origen más profundo de los fracasos, tanto vitales como literarios, descritos en los relatos. Esquemáticamente podemos decir que tales fracasos se originan a partir de la negativa, por parte del protagonista, a asumir lo vital.

En este relato, como apuntamos antes, Virginia, la adolescente cuyas súbitas e inexplicables apariciones en la vida del protagonista están signadas por la gratuidad y el misterio de lo providencial, encierra dos dimensiones que constituyen el centro de su significación simbólica. Por un lado es «niña» y, como tal, simboliza la capacidad