



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

LAS OTRAS VOCES: HETERONOMÍA Y EXPERIENCIA ÉTICA
EN *LOS MUNDOS REALES* DE ABELARDO CASTILLO

Tesis que para optar por el grado de
Doctor en Letras
presenta:
Mtro. José Emiliano Garibaldi Toledo

Tutora principal: Dra. María Begoña Pulido Herráez
(Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM)

Comité Tutorial:

Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña
(Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)
Dr. Francisco Ramírez Treviño
(UAM)

Sinodales:

Dra. Raquel Mosqueda Rivera
(Instituto de Investigaciones Filológicas)
Dra. María Claudia González Sosa
(Universidad de Salamanca)

Ciudad de México, Septiembre de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 1
CAPÍTULO 1. SUBLEVACIÓN Y RESISTENCIA EN LA PRÁCTICA	
ESCRITURAL DE ABELARDO CASTILLO.....	p. 16
1.1 SUBLEVACIÓN/RESISTENCIA: EL GESTO ESCANDALOSO	
Y LOS GESTOS DISCRETOS.....	p. 16
1.1.1 <i>El gesto violento de la sublevación.</i>	p. 26
1.1.2 <i>El levantamiento persistente de la resistencia.</i>	p. 30
1.2 RESISTENCIA ÍNTIMA/RESISTENCIA POLÍTICA: EXPERIENCIA ÉTICA	
EN LA ESCRITURA NO LITERARIA DE ABELARDO CASTILLO.....	p. 33
1.2.1 <i>La convicción como potencia.</i>	p. 35
1.2.2 <i>Resistencia política y experiencia ética:</i>	
<i>los Animales fabulosos buscan pelea.</i>	p. 43
1.2.3 <i>Hacia una experiencia ética de la resistencia.</i>	p. 55
1.2.4 <i>Otras fuerzas se sublevan: el anarquismo</i>	
<i>en la ética abelardiana.</i>	p. 60
 CAPÍTULO 2: LA ESTÉTICA LITERARIA EN LA	
PERSPECTIVA DE ABELARDO CASTILLO.....	p. 68
2.1 EL AUTOR HETERÓNOMO EN LA ESTÉTICA	
DE ABELARDO CASTILLO.....	p. 72
2.2 ACONTECIMIENTO ÉTICO/ACONTECIMIENTO ESTÉTICO:	
LA LITERATURA COMO SUBLEVACIÓN.....	p. 82
2.3 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA LITERATURA	
EN EL “REALISMO ABELARDIANO”.....	p. 91
2.4 HETERONOMÍAS DE LA LECTURA EN LA	
EXPERIENCIA ESTÉTICA.....	p. 96
 CAPÍTULO 3: HETERONOMÍA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA	
EN LOS CUENTOS DE ABELARDO CASTILLO.....	p. 102

3.1 EL CUENTO EN BUSCA DE IDENTIDAD: UN ACERCAMIENTO A LA EJECUCIÓN ABELARDIANA DEL GÉNERO.....p.	108
3.1.1 La reescritura como diálogo: ética del palimpsesto.....p.	115
3.2 LA EXPERIENCIA DEL OTRO COMO ACONTECIMIENTO ÉTICO EN EL CUENTO ABELARDIANO.....p.	135
3.2.1 La voz como acontecimiento: la caída y la redefinición del yo.....p.	138
3.2.2 El acontecimiento como imposición de la “realidad”.....p.	143
3.2.3 Las formas de la otredad: el acontecimiento estético.....p.	146
3.3 HETERONOMÍAS DEL NARRADOR: LA EXPERIENCIA ÉTICA EN EL CUENTO ABELARDIANO.....p.	153
3.3.1 El narrador en primera persona: las ilusiones narrativas del “yo” o la imposibilidad de dar cuenta de sí mismo.....p.	160
 CAPÍTULO 4: SUBLEVACIÓN Y RESISTENCIA DE LOS CUERPOS MARGINALES COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LOS CUENTOS DE ABELARDO CASTILLO...p.	176
4.1 DAR CUENTA DEL OTRO: LA SUBVERSIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN “PATRÓN”.....p.	178
4.2 LOS CUERPOS AUSENTES/PRESENTES COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LOS CUENTOS “FANTÁSTICOS” DE ABELARDO CASTILLO.....p.	187
4.2.1 Heteronomía de los cuerpos presentes/ausente.....p.	191
4.2.2 La sublevación de los cuerpos marginales.....p.	196
4.2.3 La experiencia estética en los cuentos “fantásticos” de Abelardo Castillo.....p.	208
 Conclusiones.....p.	214
 Bibliografía	222

INTRODUCCIÓN

La mayoría de las confrontaciones bélicas libradas durante el siglo XX estuvieron marcadas por la polarización entre tendencias ideológicas que pretendían instaurarse no sólo como las formas más óptimas de gobernar los territorios y sus economías, sino que, a través de la supresión inmediata y definitiva de las *otras* ideologías, aspiraban a establecerse como la única vía de conocimiento de la realidad. Si bien durante la Segunda Guerra Mundial los enemigos “naturales” —Estados comunistas y Estados capitalistas— parecieron unirse con el fin de exterminar el mal mayor —el fascismo—, esta afinidad terminó aun antes de que se firmara el decreto del fin de la guerra, lo que representó el comienzo de otro tipo de guerra, en la cual no bastaría el poderío militar, sino que éste debía venir acompañado por el entramado discursivo correspondiente que legitimara su puesta en práctica. Es a partir de ese maridaje entre la acumulación de fuerza militar y las posibilidades de ejecución que las prácticas específicas de las ciencias sociales, las humanidades y las artes se ven sometidas a una revisión más minuciosa por parte de los Estados.

En el centro de las discusiones sobre las prácticas estéticas se ubica la disyuntiva ética de los artistas, quienes vuelcan sus cuestionamientos sobre la eficacia de los objetos estéticos para detener la autodestrucción de la humanidad que perciben a su alrededor. De esta forma, los artistas y sus creaciones se ven envueltos en la trama maniquea de las ideologías, dependiendo del tipo de vínculos que establecen con el poder, se les inscribe en uno u otro lado del espectro. Esto es aún más evidente en los escritores, ya que su materia prima es la palabra. Los escritores, más que otro sector, llevan sobre sus plumas, desde finales del siglo XIX, la carga de la categoría de intelectual, que supone otro tipo de mediación entre el poder y los otros grupos sociales. Es Jean-Paul Sartre quien agrega,

desde su teorización y su praxis, el compromiso a esta categoría. El filósofo francés instituye, con *¿Qué es la literatura?*, la responsabilidad hacia el otro anónimo como el impulso primigenio del acto de escribir, lo que permitirá a los escritores, no sólo europeos, poner en práctica una renovada creencia en el poder transformador de la palabra.

Es el caso del escritor argentino Abelardo Castillo (1935-2017), cuyos acercamientos desde la crítica han señalado el compromiso del autor como un elemento ineludible para entender su labor escritural. Así se muestra en los artículos que Sylvia Saítta,¹ Cecilia Calabrese, Aymaré de Llano² y Elena Stapich le dedican al abordar las revistas dirigidas por él mismo, en las cuales publicó cuentos, poemas, editoriales, reseñas literarias y ensayos críticos. Las investigadoras observan en estas publicaciones —*El grillo de papel* (1959-1960), *El escarabajo de oro* (1961-1972) y *El ornotorinco* (1977-1986)— la construcción de un espacio discursivo plural desde el cual Castillo y sus colaboradores pueden articular la postura política del compromiso autoral (tomado de la filosofía sartreana) con la edificación de una estética literaria enfocada en las vinculaciones con otras artes y con otras disciplinas, como la pintura, el cine, las ciencias sociales, la lingüística o la filosofía. Si bien estas publicaciones se perciben como lugares de resistencia —con especial énfasis en el caso de *El ornotorinco*— que permitieron a miembros y a colaboradores expresar opiniones políticas contrarias al poder en turno y adentrarse en polémicas culturales, la reducción del compromiso de autor a su labor editorial no parece

¹ En su estudio sobre la edición facsimilar de la Biblioteca Nacional, además de señalar los rasgos que hacen de las tres revistas un proyecto coherente, deja abiertas líneas para investigaciones sucesivas sobre estas publicaciones: Sylvia Saítta, “El grillo canta en continuado”, *Revista ñ. Clarín*, 16 de octubre de 2015: https://www.clarin.com/m/literatura/grillo-canta-continuado_0_S1qCZYFwQe.html.

² Aymaré de Llano, “Arte, ciencia y revolución”, en Elisa Calabrese y Aymaré de Llano, *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*, Argentina, Editorial Martín, 2006, p. 21. Recomendamos este artículo como una extraordinaria síntesis de la coherencia ideológica de las revistas. Aquí, De Llano hace un recorrido por los ejes epistemológicos, filosóficos, políticos y estéticos que conforman las publicaciones, advirtiendo que la inclusión de esta pluralidad de voces se manifiesta como una postura política coherente, lo que abona a la construcción de un espacio de resistencia frente a la censura institucional de su época.

abonar a la problematización del fenómeno, en cuyas manifestaciones se puede advertir la praxis derivada de un momento de inflexión histórica —la década de los 60— que afectó las concepciones en torno a los vínculos entre estética, política y ética, que conllevó, a su vez, la desestabilización de los preceptos que las sostenían y delimitaban.

Por lo anterior, nuestra propuesta de lectura tiene como elemento nuclear el desarrollo de una serie de prácticas discursivas, tanto al interior como hacia el exterior del espacio literario, que se desprenden del intento de renovación radical del *ethos* hegemónico, cuya ineficiencia quedó demostrada una vez develada la serie de crímenes cometidos durante el período de la Segunda Guerra Mundial.³ La búsqueda de desestructuración del *ethos* hegemónico, sustentado en el modelo normativo y centralizado en la buena/mala voluntad esencial del individuo, supuso la reconceptualización misma del sujeto y su relación con otros sujetos y con la realidad externa. A pesar de tener un objetivo común, estos intentos no transitaron una misma vía; desplegaron una amplia gama de posibilidades relacionales, entre el yo y el otro, entre el yo y la cultura, el yo consigo mismo, etc., y tampoco provinieron de una misma zona disciplinar; desde la filosofía se pueden observar tentativas de explicar y sistematizar el nuevo *ethos* radical,⁴ pero también desde la propia teoría de la literatura con la propuesta plural de Mijaíl Bajtín. No obstante esta diversidad, es el pensamiento del ya mencionado Jean-Paul Sartre el que logra tener una mayor propagación y un enraizamiento más profundo en las mentalidades y las prácticas de

³ Estos crímenes, no obstante los juicios y penalizaciones a algunos “culpables”, no sólo mostraron la parte más oscura de lo humano, sino que fueron también el punto de partida para las posteriores violencias de Estado que se diseminarán por todo el planeta en las décadas siguientes.

⁴ La obra de Emmanuel Levinas (1906-1995), desde *El tiempo y el otro* (1947) hasta *Totalidad e infinito* (1971) y *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1974), es un ejemplo sintomático de la urgencia que tenía la filosofía por dar respuestas a las interrogantes de post-guerra más allá de un reacomodo de las normativas y los juicios individuales. Abordamos más adelante algunos aspectos referentes a la concepción del otro como alteridad desde la visión del filósofo lituano.

quienes atendieron el llamado de la transformación de la ética, entre quienes se puede contar, sin duda, a la generación de Abelardo Castillo, los llamados sesentistas.⁵

Es en este sentido que María Claudia González Sosa y Rodrigo Montenegro,⁶ en sendas tesis doctorales, se abocan al estudio de la obra de Abelardo Castillo desde la postura del intelectual comprometido políticamente con una tendencia ideológica. Montenegro analiza los personajes marginales de algunos cuentos con el fin de complementar la construcción de autor “incómodo” para el canon literario argentino de las décadas de los 60, 70 y 80; González aborda, a fin de demostrar la unidad de la obra abelardiana, cuentos, novelas y obras de teatro, desde la perspectiva del absurdo, lo que la lleva a decir que: “personajes confusos y frustrados se enfrentan a situaciones extremas, muchas veces irreversibles. Éstas se encuentran marcadas por la pérdida de la fe en los otros, la desilusión y el sentido de fatalidad, a lo que se suma una conciencia de descarnada soledad que nos recuerda a Sartre”.⁷ Estamos parcialmente de acuerdo con González, en el

⁵ La influencia de la filosofía sartreana en el continente americano se evidencia en la transformación, detectada a finales de la década de los 50 y consolidada en la de los 70, del escritor en intelectual. La diferencia, nos dice Claudia Gilman, es más que relevante ya que este último “implica tanto una posición en relación con la cultura como una posición en relación con el poder.” *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Argentina, Siglo XXI, 2012, p. 15. Esta relación bidireccional, con la cultura y con el poder, ya establece una primera perturbación de la práctica literaria, que desde ese momento no puede quedar aislada de sus consecuencias éticas y políticas.

⁶ En *Soledades compartidas: Los mundos reales de Abelardo Castillo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, María Claudia González dedica el primer capítulo a establecer la figuración autoral de Castillo y los ejes de su compromiso. En un primer momento realiza una pequeña biografía de sus días en San Pedro, su pueblo natal, destacando su formación escolar trunca y el impacto de sus lecturas de juventud. Después delinea el contexto político y cultural para relacionarlo con su actividad en las revistas. Además de la influencia de Sartre, González indica la importancia que algunos escritores de la tradición rioplatense tuvieron en la obra de Castillo. Hay que mencionar que esta investigación es exhaustiva y marca un punto de referencia inevitable al abordar la obra del argentino, sin embargo, nos parece que al intentar construir la poética abelardiana no aborda ciertos aspectos, en especial la construcción de una filosofía ética y de su práctica en los textos no ficcionales. Por su parte, Montenegro define a Castillo como un “intelectual incómodo”, a partir del cual, y junto a Rodolfo Fogwill, advierte: “un desplazamiento histórico, político y literario que reevalúa el lugar social del escritor en la cultura argentina y redefine, en consecuencia, los modos del arte de escribir y su articulación con el tejido social”, *Política de la literatura y figura de autor en Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill*, Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016, pp. 8-9. Esta tesis pone énfasis en la construcción de la figura de autor y en la configuración de una estética particular, no obstante, tampoco profundiza en la experiencia ética de Castillo.

⁷ Claudia González, *op. cit.*, p. 190.

sentido de que los personajes de Castillo se enfrentan a situaciones extremas, también en la influencia de Sartre, sin embargo, nuestra lectura intenta ir más allá del estadio nihilista de los personajes, quienes —añadimos a la propuesta de González— buscan formas de superar ese estado de desilusión al no aceptar la fatalidad o su “destino” impuesto, por lo cual nuestra lectura de los cuentos parte del supuesto de que la narrativa abelardiana se circunscribe a una ética radical no preceptiva que busca fundar el sujeto en el tipo de relación que establece con el otro mediante su colisión en un acontecimiento, que da sentido a ambos, así como a la historia que los vincula inexorablemente.

La aproximación que proponemos a la obra de Castillo es, entonces, por la línea inevitable del intelectual comprometido. Entendemos la figura de intelectual como lo hace Gilman: un concepto formado históricamente, con vertientes filosóficas, éticas y estéticas que confluyen en una práctica —en este caso la escritura— que se articula con otras formas de praxis social y que sustenta la manifestación y afirmación de una postura política, la cual, en el espectro de la lucha ideológica, se puede matizar en dos momentos: la resistencia y la sublevación.⁸ En cuanto a la obra cuentística de Castillo, —nombrada por Sylvia Iparraguirre como *Los mundos reales* y que incluye *Las otras puertas*, 1961; *Cuentos crueles*, 1966; *Las panteras y el templo*, 1976, *Las maquinarias de la noche*, 1992; y *El espejo que tiembla*, 2005—⁹ si bien sería simplista homologarla con su escritura ensayística o política, tampoco cabría asirla desde su independencia absoluta con ésta, por lo mismo aislarla de los posicionamientos filosóficos y políticos del escritor argentino,

⁸ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 29. Habría que precisar que la resistencia y la sublevación como posibilidades de manifestación de la postura política del intelectual es una propuesta propia, en la cual, sin embargo, se pueden señalar también algunas de las contradicciones que se dan entre el intelectual revolucionario y el intelectual crítico, derivados de las discusiones y polémicas que se dieron en las décadas de los 60 y 70. Sobre todo en los años posteriores al triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

⁹ En la dedicatoria de sus cuentos completos, dice: “Todos mis cuentos, los ya escritos y los que aún quedan por escribir, pertenecen a un solo libro incesante y a una mujer, a Sylvia, quien le dio a ese libro el nombre que hoy lleva: *Los mundos reales*”. Abelardo Castillo. *Cuentos completos. Los mundos reales*. Argentina, Alfaguara, 1997, p. 13.

quien se inscribe abiertamente en la ideología de izquierda. Entendemos esta postura —explícita en la escritura no literaria de Castillo— como la base de la que parten las dos actitudes antes mencionadas. Ambas, sublevación y resistencia, surgen de la conciencia de injusticia y del deseo de transformar esa realidad de un individuo en relación con su contexto, quien se confronta con algún aspecto de éste a partir de una actividad. Es en este último punto donde acontece la bifurcación estratégica: la sublevación busca que el efecto de su acción sea inmediato; la resistencia articula estratégicamente las acciones para la permanencia de una fuerza opositora, pero también para reconocer el momento adecuado de la sublevación.

En este sentido, la investigación desglosa tres dimensiones del binomio resistencia/sublevación desde las cuales es posible percibir la especificidad del compromiso ético adquirido por Abelardo Castillo: la resistencia/sublevación íntima, la resistencia/sublevación política y la resistencia/sublevación estética. Intentaremos demostrar que si bien a cada una de estas dimensiones corresponde una práctica escritural particular, todas ellas surgen de la exploración de las posibilidades de la ética radical no normativa en contraposición con la ética hegemónica de las virtudes esenciales, y que además, de dicha radicalidad ética deviene la solidez de la creencia de estos intelectuales, incluido nuestro autor, sobre la posibilidad de transformación de un sujeto, individual o colectivo, en la búsqueda no de su autonomía, sino de lo que Levinas llama su condición heterónoma.

A diferencia de una postura filosófica cuya meta es lograr un individuo autónomo cerrado, la condición heterónoma admite diferentes maneras en que la otredad/alteridad conforma la subjetividad del sujeto individual, así como establece la apertura hacia el otro como una actitud no sólo de afirmación existencial, sino como una relación política y

estética. Con el fin de esclarecer la concepción de una ética centrada en el acontecimiento, recurrimos a la propuesta de Alain Badiou contenida en *Ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. En esta obra, Badiou articula filosóficamente una definición de ética que no se sostenga en enunciados preceptivos, sino una que se vincule al acontecimiento mismo y, con esto, a lograr comprender la situación que se desprende de éste.

La selección de los cuentos de *Los mundos reales* se funda en las potencialidades interpretativas observadas en la narrativa castellense de construir o sugerir un acontecimiento ético, donde la constitución autonómica del yo se pone en crisis a partir de la irrupción de la otredad en su conciencia, desde ese momento concebida como heterónoma, y en la cual están latentes las posibilidades de la experiencia ética. Así, los cuentos a analizar desde esta perspectiva son: “El marica”, “Fermín”, “Mis vecinos golpean”, “El candelabro de plata” y “Volvedor”, de *Las otras puertas*; “Capítulo para Laucha”, “Patrón” y “Hombre fuerte”, de *Cuentos crueles*; “El asesino intachable”, “La garrapata” y “Week-end”, de *Las panteras y el templo*; “Carpe diem” y “El decurión”, de *Las maquinarias de la noche*. De *El espejo que tiembla* sólo retomamos algunos cuentos que sirven de referencias comparativas y reiterativas en la narrativa de Castillo.

Bajo este entendido, en el capítulo 1 se establecen los límites definitorios entre la acción del sublevado y la del resistente. El primer trazo parte de los rasgos semánticos comunes y diferenciados, así como sus vínculos con otras formas de afirmación política, para esto acudimos a lo dicho por Georges Didi-Huberman sobre el fenómeno de las sublevaciones políticas y su articulación con la estética. Comparar el gesto violento y escandaloso de la sublevación con los gestos discretos de la resistencia nos permite definir la primera como una praxis que busca incidir en lo inmediato sin que medie el pensamiento estratégico, que es la característica de los gestos de la resistencia. En este sentido,

recuperamos la figura de Rodolfo Walsh (1927-1977) como un ejemplo del escritor sublevado íntima, política y estéticamente, ya que opta por confrontar, a través de la escritura de novelas de no ficción, las circunstancias de injusticia acontecidas en su contexto más cercano; en cambio, Castillo, como un escritor que tiende a la resistencia —aunque, como veremos, se advierten momentos de sublevación— experimenta con las estrategias discursivas a su alcance para contrarrestar lo que Judith Butler interpreta (a partir de su crítica a Adorno) como violencia ética,¹⁰ de carácter generalizante y cuya influencia, por lo tanto, es más amplia pero menos evidente. El punto de unión entre estas dos actitudes es lo que Critchley llama *experiencia ética*: afirmación de una demanda por parte de un sujeto que compromete su existencia en relación con dicha demanda. Es así que se hacen explícitos tanto los límites como las vinculaciones entre las dos prácticas, sin que éstas necesariamente se excluyan o se confundan.

El segundo trazo corresponde a la indagación sobre la forma que adquieren tanto la sublevación como la resistencia en el espacio íntimo. En la primera, se hacen patentes las tensiones que se dan a partir de la escisión del yo individual, es decir, la serie de conflictos que establece el yo consigo mismo y que desemboca en una conciencia fragmentada o un *dividuo*, producto del proceso de dicha sublevación. Este dividuo es también la condición *sine qua non* para que las relaciones afectivas del yo con el tú adquieran un sentido más allá de lo puramente sentimental y prefiguren la dimensión política de la cotidianidad, que anuncia así el carácter proxémico de la resistencia íntima entendida como una micropolítica. Al utilizar la tonalidad del género confesional y evocar la proximidad a

¹⁰ Es decir, la ética utilizada como una forma de mantenimiento del *statu quo*, incluso cuando los preceptos en los que se sostiene han dejado de corresponder a la actualidad de las relaciones de sociabilidad, y por lo cual “parece haber una tensión entre *ethos* y moral, de modo tal que la mengua del primero es la condición para el fortalecimiento de la segunda.” Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, trad. Horacio Pons, Amorrortu, Argentina, 2009, p. 14.

través de la retórica de la espontaneidad, son los dos tomos de los diarios de Castillo, *Diarios (1954-1991)* y *Diarios (1992-2006)*, los textos que nos permiten adentrarnos en la construcción que hace el autor de sí mismo como sujeto escindido y también de sus relaciones con los otros en el espacio cotidiano.¹¹

Una vez asentados los alcances y limitaciones de acción en la franja de la intimidad, primer conato de emergencia del sujeto ético, retomamos los editoriales y artículos de opinión publicados en las revistas, así como algunos ensayos de *Desconsideraciones* y *Ser escritor*, como las prácticas escriturales que sirven de enlace entre la autoconciencia de un sujeto dividido y su postura política, en cuyas aristas se observa la aceptación consciente de una demanda infinita que, sin embargo, se dirige a la captación e interpretación de sucesos del espacio público de su contexto, de los cuales destacamos la Revolución Cubana, el plan CONINTES instaurado por Frondizi y el otorgamiento del premio Nobel de Literatura a Boris Pasternak, así como las protestas estudiantiles de la década de los 60, la muerte de Ernesto Che Guevara, las desapariciones durante la dictadura militar encabezada por Videla, la tortura como práctica sistemática y la polémica con Cortázar sobre los escritores en el exilio como los acontecimientos nucleares del compromiso asumido por Castillo y los miembros de la revista. De esta forma, Castillo se inscribe como un sujeto inmerso en el

¹¹ En una entrevista dada a Irene Chikiar Bauer, en 2011, para el canal cultural *Todas Artes*, Castillo señala que la diferencia entre las memorias y los diarios es que las primeras han pasado ya por un momento reflexivo, se escriben en un presente desde el cual el pasado es interpretado y, por lo tanto, conlleva los rastros de lo ficcional; mientras que los diarios se construyen desde la retórica de la espontaneidad, en la cual la intención de escribirlo parece dirigida hacia sí mismo. Sin embargo, se puede leer también como la forma en que el escritor configura e intenta controlar la imagen de sí. El propio Castillo advierte que, efectivamente, el diario también es creación: “No hay memoria sincera. Ningún diario íntimo es sincero. Hasta se puede decir que hay una técnica del diario íntimo”. *Diarios (1954-1991)*, Argentina, Alfaguara, 1997, p. 80. Pero, a diferencia de un cuento o de un ensayo político, su forma no está *tan* trabajada por el escritor y, por lo tanto, uno de sus efectos en el lector es la apariencia de sinceridad, lo que provoca una cierta relación de intimidad: “No hay palabra de este diario que sea verdadera. Esto no es mi diario, no es ni siquiera mi inautenticidad sino mi conveniencia. Miento hasta cuando digo la verdad. Pero se derrumbaría TODO si yo me dijera a mí mismo una o dos verdades. Ocultarme, ocultarme bien de mí mismo”. *Ibid.*, p. 78. Sin embargo, lo que nos interesa, más que la verdad o falsedad de lo que dice, es la intención de mostrarse con todo y sus contradicciones, derivado de la intimidad que Abelardo Castillo permite que visualicemos.

proceso de construcción de referencialidades históricas que conlleva su asimilación como un elemento —disruptivo para algunos y vacilante para algunos otros— en la serie de relaciones complejas al interior de la intelectualidad latinoamericana analizada por Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*.

En el punto anterior se advierten ya algunos indicios de la filosofía existencialista de Sartre, de la cual destacamos el antidogmatismo como posibilidad de construirse a sí mismo en un mundo sin dios. Esto permite a Castillo asimilar la influencia filosófica y política tanto de otros existencialistas, Camus o Heidegger, como de los anarquistas Rafael Barrett y Herbert Read; Barrett como figura modélica en la constitución de una ética del anarquismo latinoamericano, la cual se percibe en los cuentos donde acontece la violencia; el segundo, como el trasvase al espacio de lo estético, sin desvincularlo del espacio político. Así mismo, la lucha contra cualquier forma de dogmatismo se presenta como una oportunidad, no sólo para Castillo sino también para los escritores de la generación sesentista, para reinterpretar obras anteriormente inhabilitadas por las posturas políticas de sus autores, es así cómo el antidogmatismo asumido por Castillo tiene repercusiones en la constitución de una estética, también, radical. Se debe señalar, como lo hace Critchley, que una vez inmerso en la experiencia ética, el sujeto no está exento de contradicciones o de equivocaciones, es decir, de fracasar en su intento, pero este fracaso no debe ser visto como el pretexto para claudicar, sino como la posibilidad de reconstruirse para continuar.

Las cartas que conforman *La resistencia* de Ernesto Sabato (1911-2011) son el hilo conductor que nos lleva de la sublevación/resistencia íntima a la sublevación/resistencia política, así como el apuntalamiento para la discusión del segundo capítulo. En éste, acudimos a Jacques Rancière para identificar las formas que adquiere la política de la

literatura, entendida como espacio estético y, por lo tanto, contradictorio y en constante tensión con otros discursos sociales, construido históricamente a través de una serie de formas de emisión-recepción que instituyen el reparto de lo sensible, entre cuyas posibilidades de “repartición” caben tanto los signos que giran alrededor de la sublevación como de la resistencia. En esta práctica específica llamada literatura, el escritor comparte la responsabilidad del compromiso político con su lector, ya que el primero no pretende actuar sobre hechos concretos de su contexto inmediato, sino que la estética literaria se presenta como un espacio de lucha incisiva y a largo plazo, cuyos alcances y efectos se pierden en la masa de los lectores anónimos, ante quienes, no obstante, se despliegan las posibilidades e imposibilidades de la experiencia ética, y son ellos, los lectores, quienes al final pueden constatarla.

Para los fines de nuestra investigación, se pone en diálogo la postura crítica del argentino hacia la literatura con algunas de las perspectivas teóricas de la tradición filosófica marxista, en específico la que inaugura Valentín N. Volóshinov con *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929). En esa misma línea, retomamos la propuesta teórica de Terry Eagleton, vertida en *The event of Literature* con el propósito de desarrollar la dimensión política-ideológica de la obra literaria enfocada en lo que el inglés entiende como la estrategia del texto. De la mirada crítica de Mijaíl Bajtín, nos interesa el vínculo que establece entre ética y estética, a través de estrategias dialógicas, principalmente enfatizado en *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)* y en algunos capítulos de *Teoría y estética de la novela*.

A pesar de algunas diferencias y matices entre estos autores, incluido Abelardo Castillo, es posible señalar la perspectiva común de defender la dimensión política de la praxis literaria, con la cual proponen la exploración de las posibilidades subversivas y/o

resistentes de la literatura centradas en la estrategia del texto, concebida como un punto de encuentro o una articulación entre la forma y el contenido, que se inscribe en un *continuum* donde la postura ideológica inherente al quehacer del creador —al que se le pide, desde la mirada ética, hacerse responsable de sus escritos— se vincula de forma problemática con la del lector, quien, a partir de sus interpretaciones, acertadas o equivocadas, da cuenta de la complejidad del fenómeno literario y de la experiencia ética.

En el tercer capítulo de la investigación nos adentramos en el cuento como un género con dos cualidades específicas: la construcción de un espacio íntimo y performativo donde la representación oral tiende a la transmisión y modelización de la experiencia a través de la figura del narrador de Walter Benjamin, y el acontecimiento como núcleo estético y narrativo a partir de las reflexiones de Slavoj Žižek. Estas concepciones de base nos permiten establecer el cuento como un género de la resistencia, ya que sus estrategias narrativas tienden a la exploración de las complejidades del surgimiento de los sujetos éticos vinculados al acontecimiento, y al mismo tiempo, por la aparente simplicidad de su forma, como un género sublevado que busca impactar la subjetividad del lector en un instante, de un solo golpe.

Una vez posicionados en el análisis de los cuentos, observamos que la práctica de una ética no normativa se manifiesta en los diferentes niveles del fenómeno literario. En primer lugar, en la ejecución del palimpsesto —propuesta de Gérard Genette— en la escritura cuentística de Castillo, a la que acuden irremediamente esas otras voces de la tradición literario que conforman un bagaje no sólo estético sino también político, vinculadas a través de la funcionalidad adquirida al interior de cada texto particular. El segundo nivel se refiere a la construcción de la voz narrativa —el narrador— y el tipo de relaciones que se establecen con la segunda y la tercera persona gramatical cuando ésta “da

cuenta de sí misma” en una estructura de interpelación, en específico cuando esta voz se ubica en los terrenos de la confesión; es decir, de la narración. Para este análisis recuperamos de Paul Ricoeur la ligadura entre agente y narración concentrada en *Sí mismo como otro*, así como el estudio ético con aristas sociológicas de Judith Butler *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. En este capítulo también indagamos en los dilemas morales irresolubles que el escritor argentino propone al lector como una forma de poner en crisis la percepción autonómica de su subjetividad, es en esta falta de resolución de la moralidad, en tensión perpetua con un *ethos* arraigado en la figura del otro alterno, cuando se hace manifiesta la condición heterónoma de los personajes, cuya marginalidad rehúye la asignación de roles preestablecidos socialmente.

En el último capítulo, nos enfocamos en los cuentos donde es posible advertir la construcción de la incertidumbre como una estrategia “fantástica” que no restringe su potencial interpretativo a una inversión o destrucción de la realidad, sino que, a partir de una serie de guiños textuales, permite la “entrada” de lo que Ana María Barrenechea identifica como códigos socioculturales —provenientes del contexto extratextual— para dar sentido al o a los elementos inexplicados. De estos cuentos, destacamos el impacto del cuerpo del otro a partir de su presencia/ausencia en la subjetividad de los personajes que los perciben pero que no logran comprender los motivos de la aparición/desaparición, lo cual hace manifiesta su característica de alteridad radical. La lectura que planteamos para estos cuentos se aproxima a la recuperación del “carácter polisémico” de lo fantástico que propone Rosalba Campra, esto nos permite extender la interpretación de los elementos fantásticos hacia el contexto histórico argentino, en específico hacia la práctica de desaparición forzada de personas utilizada por la dictadura militar (1976-1983) como una forma de terrorismo de Estado. Esta vinculación entre los elementos intra y extratextuales

de los cuentos esboza la distribución de lo sensible que desde el espacio *estético* realiza Castillo, sin omitir ni subordinar la dimensión política a éste. De esta manera se puede observar que dicha distribución de lo sensible tiende, antes que a la denuncia, a la exploración de experiencias desde las cuales, quienes sienten la ausencia/presencia como vacío, sea posible alguna forma de restitución del rostro del otro.

De esta manera, se puede observar que los cuentos de Castillo indagan en las posibilidades e imposibilidades de la experiencia ética, al proponer contextos ficcionales donde un sujeto es apelado por la demanda infinita del otro a través de un acontecimiento, del cual emerge la opción, tensionada existencialmente, de desprenderse de sí mismo para conformarse como un *dividuo*. En este punto es que la obra ficcional del escritor sampedrino adquiere los tonos que permiten inscribirla en la dinámica de la sublevación/resistencia política, entendida, otra vez, desde una postura sartreana: “como nuestros personajes, si son de nuestro tiempo, no disfrutaban todavía de esa libertad, sepamos por lo menos mostrar lo que les cuesta no poseerla”.¹² Si bien el escritor argentino pone a sus personajes en situaciones extremas que los llevan a concebir un mundo cerrado, la tensión narrativa de los cuentos, centrada en la posibilidad de transformación de los personajes, permite al lector explorar su propia condición heterónoma y las contradicciones de la experiencia ética derivadas de la anterior. Sin esta perspectiva crítica hacia los cuentos, la lectura de la obra abelardiana no se podría articular con una ética ni con una política.

Estas ficciones develan, además, las relaciones de dominación en los personajes a partir de los guiños que construyen la proxémica de los cuerpos y de las subjetividades, por lo tanto, los efectos emocionales y estados correspondientes a la posibilidad o

¹² Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Argentina, Losada, 2003, p. 301.

imposibilidad de actuar sobre sí mismo y/o sobre el otro trazan la repartición de lo sensible a través de las siguientes estructuras: dolor propio-dolor ajeno/culpa-responsabilidad, sufrimiento-humillación/venganza-justicia, miedo propio-miedo ajeno/cobardía-valentía, y desilusión-heroísmo/resignación-afirmación. Hay que decir que estas correspondencias no constituyen fórmulas infalibles y unidireccionales que busquen la moralización de los lectores, más bien se vislumbran como elementos que la estética literaria de Castillo despliega en forma de ficción para ubicarlos dentro del espectro de lo sensible y así insertarlos en el entramado de los discursos sociales. Una vez asentados en el espacio social a través del acto de lectura y el juego político de las interpretaciones, estos elementos de lo sensible admiten la posibilidad de develar ante el lector los rasgos de su propia condición de sujeto heterónimo a través de la experiencia ética, entendida ésta como un acontecimiento donde confluye una diversidad de mundos, todos ellos, reales.

CAPÍTULO 1: SUBLEVACIÓN Y RESISTENCIA EN LA PRÁCTICA ESCRITURAL DE ABELARDO CASTILLO

[...] en la medida en que es una alegría
fundamental, el acto del levantamiento
ensancha, dilata el mundo a nuestro
alrededor y nos acopla a su ritmo.
-Georges Didi-Huberman-

1.1 SUBLEVACIÓN/RESISTENCIA: EL GESTO ESCANDALOSO Y LOS GESTOS DISCRETOS

La neutralidad ideológica de la palabra se establece, antes que por la funcionalidad sintáctica asignada por cierta tradición al interior de la lingüística, por su característica abarcadora de otros signos.¹³ Esta confusión en torno a la neutralidad de la palabra se explica por la tendencia científicista en el campo de los estudios lingüísticos a ubicarla —en aras de su estudio “objetivo”— afuera del espacio de la praxis social. Sólo ahí, en ese lugar de abstracciones imaginado por Saussure,¹⁴ el significado de las palabras permanece

¹³ Esta es una de las discusiones en las que se enfoca Valentín N. Volóshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Argentina, Godot, 2014. Esta cualidad “neutra” de la palabra se establece, dice el filósofo ruso, al ser el único signo capaz de transgredir los espacios y las funciones ideológicas: “La palabra no sólo representa un signo puro y ejemplar, sino que aparece además como un signo neutral. Todo el material sónico restante se especializa de acuerdo con las áreas de creación ideológica. Cada una de ellas posee su propio material ideológico, forma sus signos y símbolos específicos, que resultan inaplicables en otras áreas, en las que el signo se crea por su función ideológica particular y es inseparable de ella. Por el contrario, la palabra es neutral con respecto a una función ideológica, sea ésta la científica, la estética, la moral o la religiosa”, p. 35. La palabra, así vista, es neutral por su rasgo multidisciplinar y multifuncional. No se debe olvidar, como lo advierte Bubnova en el prólogo, que el texto de Volóshinov fue publicado en 1929, lo cual hace que algunas de sus reflexiones y propuestas parezcan anacrónicas. Una de estas anacronías es su concepción de signo, la cual parece no tener distinción con el símbolo. Sin embargo, se retoman algunas de sus consideraciones como base de una tradición marxista centrada en la filosofía del lenguaje, que desemboca, con sus discusiones a veces ríspidas, en una visión del estudio del lenguaje que no puede deslindarse de su dimensión social, ni siquiera con fines analíticos.

¹⁴ La diferencia que establece el suizo, en su célebre *Curso de lingüística general* (1915), entre lengua y habla, entre sistema y práctica, permeó la amplia mayoría de los estudios sobre el lenguaje del siglo XX, así como determinó los fundamentos epistemológicos y, por ende, la metodología de las ciencias humanas, incluidos los estudios literarios. Esta distinción permitió a los investigadores solventar un método propio que señaló el carácter normativo y regulado de la lengua desde su dimensión sistemática. Sin embargo, el ímpetu epistemológico, provocado por la generación de novedosos conocimientos basados en esta forma de objetividad, fue dejando de lado las interrelaciones del sistema con la práctica, argumentando que en esta última zona acontecen elementos subjetivos imposibles de asir o, al menos, imposibilitados para ser parte de la estabilidad y precisión pedida a las ciencias humanas. Es contra esta visión que la filosofía marxista de Volóshinov intenta construir un aparato conceptual que permita analizar el lenguaje como un fenómeno dinámico, el cual no pierda de vista ambas dimensiones y sus vínculos.

estable e “incontaminado” por las subjetividades. No obstante, vista desde la teoría semiótica de Valentín N. Volóshinov, al desplazar la palabra hacia “afuera” del mundo social, esta búsqueda de objetividad obtendría sólo una perspectiva parcial del fenómeno, ya que: “La forma lingüística viene a ser sólo un aspecto, separado en abstracto de la totalidad dinámica de una actuación discursiva completa”.¹⁵ Agregamos que incluso cuando la palabra se sitúa en el terreno de su pura funcionalidad, no queda anulada por esto la historia de su realización oral o escrita en una práctica discursiva.

Así, reconocer el significado de una palabra en su aislamiento abstracto es comprender no su totalidad, sino sus posibles usos en una temática específica: “El significado, fundamentalmente, nada quiere decir, y tan sólo posee una potencialidad, una posibilidad de significación en un tema concreto”.¹⁶ Aun así, Volóshinov afirma una cierta unidad del significado, que no se sustenta en los límites impuestos desde el interior del sistema de la lengua, sino en su dinamismo histórico y práctico.¹⁷ Esta unidad semántica, sin embargo, tampoco está determinada por la voluntad consciente de los usuarios, ya que éstos están inmersos en la trama invisible de su contexto, un momento particular que permite u obstaculiza la fluidez de los temas. La palabra, así vista, es un elemento libre hasta que se inserta en el espacio social, donde se articula con otros signos para “llenarse” inexorablemente de una valoración dentro del entramado ideológico. La palabra sigue siendo una unidad, pero con límites dinámicos; va y viene del sistema al discurso. En este sentido es que podemos decir que cada elemento que compone la semántica de una palabra

¹⁵ Valentín N. Volóshinov, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷ “La unidad de una palabra no se asegura, desde luego, tan sólo por la unidad de su composición fonética, sino también por el factor de unidad propio de todas sus significaciones”. *Ibid.*, p. 136. Más allá de su unidad fonética, una palabra parece imposibilitada, ya puesta en discurso, del género que sea, a llegar a realizar la totalidad de semas que componen su significado.

es una pista, un rastro sembrado por una práctica discursiva para su posible florecimiento o su marchitar, un indicio de su propia sociabilidad e historicidad.

En su forma sustantiva, la palabra “resistencia” (del latín *resistentia*; compuesta del prefijo *re*: de intensidad, vuelta atrás, reiteración, y el verbo *sistere*: tomar posición, estar ahí, asegurar un lugar) se construye, al no tener un referente objetual, con los semas generales de inmaterial, discontinuo, no vivo y no animado; y de los semas específicos de contraataque, intensidad, oposición, aguante, colectividad, contención, dureza, tolerancia, sufrimiento, confrontación y lucha.¹⁸ Aquí encontramos una primera similitud entre la resistencia y la sublevación (compuesta del prefijo *sub*: bajo, debajo de, del verbo *levare*: levantarse, y del sufijo *cion*: que refuerza la idea de una acción): la fuerza. Tanto la resistencia como la sublevación implican intensidad en su desplazamiento, en la primera para *tomar* el lugar; en la segunda, como demostración. De esta concurrencia surge también un matiz: en la sublevación la fuerza se agota en el acto mismo; mientras que en la resistencia el sentido de apropiación del lugar implica una dosificación de ésta, ya que no es sólo llegar y quedarse ahí, hay que llegar al lugar con la contención necesaria para lograr una oposición que se mantenga en el tiempo. Es así que los dos conceptos confluyen: el que se subleva y el que resiste lo hacen para contrarrestar una fuerza que consideran negativa.

¹⁸ Para la conformación de su estructura semántica tomamos las entradas del *Diccionario de uso del español*, España, Gredos, 1997, de María Moliner, tanto en su forma sustantiva como en sus formas verbales, ya implícitas en aquélla, no obstante omitimos algunos ejemplos con la intención de proponer los nuestros: “resistir. 1. No dejarse mover o influir por una fuerza u otra cosa. [...] 2. ‘Durar’. No haberse destruido, muerto o inutilizado una cosa o una persona a pesar del paso del tiempo o de otras causas destructoras. Generalmente, lleva un complemento que expresa la fuerza o cosa que ataca. [...] 3. ‘Aguantar. Soportar. Sufrir’. Mantenerse con un sufrimiento o molestia sin sucumbir o sin procurar ponerle término. [...] 4. Luchar alguien con la persona o cosa que lo ataca y no someterse a ella sin lucha: ‘Resistir al invasor’,” p. 1015. En el caso de su forma reflexiva, al agregar el sufijo *se*, el verbo mantiene su sentido, lo que cambia es que se personaliza, lo que indica que el agente que realiza la acción es humano o tiene estas características, y lo hace de manera voluntaria. En el caso de su forma sustantiva, el concepto está ligado directamente a la acción, habría que señalar no sólo su condición colectiva, adherida por un acontecimiento histórico, sino también su sentido pasivo: “resistencia. [...] 6 (acepción difundida desde la última guerra mundial). Organización de los patriotas para luchar contra el enemigo en los países invadidos. [...] R. pasiva. La que consiste en oponerse a una fuerza o una acción manteniéndose pasivo. Particularmente, actitud de una persona que se opone a algo que se le manda o que se espera de ella simplemente no haciéndolo o no cooperando a ello”, pp. 1015-1016.

Otro aspecto a destacar es la vinculación de la resistencia —en su etimología y en su significado gramatical— con el espacio. La resistencia no es tal si no se da *desde* un lugar previamente marcado como estratégico. Este espacio no es cualquiera, no se señala al azar, sino que tiene ciertas características que lo hace ser el punto preciso de la acción. El *tomar* posición sugiere un actuar anterior respecto al espacio: la *toma* de éste, cuyo sentido, al menos en español, conlleva la apropiación, con regularidad de forma violenta, y el conocimiento, al menos de manera intuitiva, de la importancia de ese lugar. En el caso de la sublevación, la apropiación del lugar es inmediata y no tiene como fin mantenerlo, sino violentarlo.

Es evidente que en los dos términos está implícita la acción, pero también en cada uno tiene procesos diferentes. En el acto de sublevarse, la violencia es la acción misma ejercida por un agente en oposición que termina en el instante en que se llega arriba. Por su parte, el verbo resistir conlleva una acción que se mantiene en el tiempo, es un proceso en el que al *tomar* posición un agente se apropia del lugar, se queda ahí e impide el avance de otro agente: un árbol o una piedra son resistentes al viento o al agua, se apropian de su espacio y se mantienen firmes gracias a sus cualidades físicas, la profundidad de las raíces o la dureza de la piedra, e impiden, en la medida de sus propias características, el flujo “normal” del ventarrón o del caudal, pero ni la piedra ni el árbol llegaron ahí tomando “conciencia” de su situación, lo que sólo es posible si el agente es una entidad con características humanas.

En este punto, al asignar el elemento humano al agente (al espacio y a la fuerza a la que se resiste, por el momento, no les concederemos esta gracia o infortunio), quedan al descubierto una doble temporalidad y una doble actitud inherente al concepto de resistencia. La temporalidad es doble —o triple— porque por un lado evoca un movimiento

en el pasado hacia la posición específica, pero también tiene presente la inminencia de la confrontación, la cual puede ser vista como un futuro, en caso de esperar el embate del oponente, o como un presente continuo, cuando el choque se ha dado y se mantiene en un periodo; en este punto la temporalidad es triple porque la resistencia espera que la otra fuerza se debilite o se extinga. Esta triple temporalidad se articula con las actitudes del agente que realiza la acción de resistir, por lo tanto también se duplican o triplican, dependiendo del tipo de relación que se establezca con el oponente.

La primera actitud es cognitiva, se da antes del desplazamiento hacia la posición a *tomar*, sabe (el agente humano) que el lugar debe ser ése específicamente y no otro, conoce su importancia estratégica, las cualidades que lo hacen ser el espacio desde el cual se realiza la acción central, y se apropia de él. La otra actitud de este agente humano es también cognitiva, pero mientras en la primera el conocimiento es de un elemento externo y se da en el pasado, en ésta se reconocen los límites de la fuerza propia y de sus posibilidades ante la inminente colisión con la otra (futuro o presente continuo). Así, la actitud del agente que resiste se da en relación a su conocimiento del espacio, de sí mismo y del contrincante.

La extraña transitividad del verbo resistir implica, paradójicamente, una actitud pasiva de quien realiza la acción, está ahí, firme pero inmóvil ante una fuerza externa, ya conocida. El agente de la acción se convierte en paciente, ya que esa otra fuerza se mueve hacia el lugar donde la espera quien o quienes están dispuestos a contenerla, a no dejar que traspase la frontera que ya ha sido marcada. Esta aparente pasividad también está sugerida por la sublevación, ya que el agente *fue* antes paciente, receptor de otra acción que lo hizo caer, estar abajo. Sin embargo, en el acto de la sublevación el agente no espera el encuentro de fuerzas, sino que lo provoca, es el choque mismo.

Esta línea impuesta al espacio en el acto de resistir no sólo establece el límite y, por lo tanto, las diferencias entre los dos agentes en conflicto, sino que además visualiza los alcances del verbo. Si de alguna forma la fuerza contraria logra superar este punto, el espacio está perdido por el resistente, quien por un momento deja de ser tal, ya que la acción misma se diluye porque no ha cumplido su objetivo, no ha podido resistir el poder de su adversario. Ante el fracaso viene la retirada, pero si en verdad es un resistente, el agente recobra fuerzas para recuperar el espacio perdido o buscar otro desde donde volver a su condición. Así, tanto en su forma sustantiva como en la verbal, la resistencia implica una relación dinámica entre el agente que resiste y el paciente que es resistido, pero además, este dinamismo esclarece la actitud diferenciada entre uno y otro: la confrontación,¹⁹ que instituye la violencia como parte del contenido semántico; en esto también coincide con la acción de sublevarse.

Las palabras son algo más que ladrillos amontonados para encerrar al ser; en su dimensión social, éstas tienen una cualidad más porosa que sólida. Cada palabra también es única, tiene su propio devenir histórico: su ascenso, su descenso, sus periodos de hibernación, sus transformaciones, sus valoraciones ideológicas, su muerte y sus posibles resurrecciones, esto se explica porque “[...] el sentido de una palabra se define plenamente por su contexto. En realidad, existen tantos significados de una palabra cuantos contextos hay de su uso”.²⁰ De su historia, en la que también es pertinente incluir su origen etimológico y su pluralidad (aceptación y omisión de semas en momentos particulares), se infiere una serie de prácticas y actitudes que conforman el sentido actualizado, el cual, no obstante, por estar en continuo movimiento, es imposible asir en su totalidad.

¹⁹ Resulta interesante la forma en alemán de la palabra resistencia: *widerstehen*, la cual se compone de dos elementos: *wider* que significa contra, y el verbo *stehen*, estar de pie, que literalmente significa estar de pie contra.

²⁰ Valentín N. Volóshinov, *op. cit.*, p. 136.

En la serie de prácticas discursivas en las que un término ha sido utilizado y transformado, estas potencialidades semánticas permanecen o se diluyen, se extienden o se contraen, se diversifican o se asientan. Es en el espacio social —siguiendo a Volóshinov— que los elementos constituyentes del significado de una palabra pierden o ganan visibilidad, unos son retomados con intensidad, mientras otros quedan relegados a la espera de su posible reinserción a la vida consciente o inconsciente.²¹ En este espacio la palabra no sobrevive por sí misma, necesita de otras palabras para convertirse en práctica, en discurso entre los discursos, y como tal no puede prescindir del incentivo de la valoración.²²

Así, al dejar el terreno de la abstracción y extenderse por el vasto terreno del acontecimiento, la palabra recobra su dimensión de fenómeno creativo, en el que se ponen en juego las posibles realizaciones de su potencialidad semántica. Una vez que se desplaza y se inserta en el entramado del mundo social, la palabra olvida su máscara de neutralidad: “En la palabra se ponen en funcionamiento los innumerables hilos ideológicos que traspasan todas las zonas de la comunicación social”.²³ Estos *hilos* son los que dinamizan la palabra e instauran el juego ideológico de las valoraciones. La piedra o el árbol están ahí,

²¹ Ver: Ivonne Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Argentina, Libros del Zorzal, 2006. En este libro, la investigadora realiza un análisis desde lo que llama una “hermenéutica de la etimología”, que revela las fuerzas inconscientes contenidas en las raíces de las palabras con que nombramos las pasiones, para lo cual el análisis se remonta hasta la lengua indoeuropea.

²² Una vez expresada, la palabra se convierte en un acontecimiento cultural, según Mijaíl Bajtín: “Verdaderamente, ningún acto creativo cultural tiene nada que ver con la materia, indiferente por completo al valor, totalmente accidental y caótica —la materia y el caos, en general, son nociones relativas—; sino que tiene que ver siempre con algo ya valorado y más o menos organizado, ante lo que tiene que adoptar ahora, de manera responsable, una posición valorativa”. *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, España, Taurus, 1989, p. 31.

²³ Valentín N. Volóshinov, *op. cit.*, p. 42. Cabe señalar que el filósofo soviético no entiende ideología solamente como alienación, cuya función *engañadora* no deja de mencionar, sino como un fenómeno complejo, el cual tiene como base las condiciones sociales de los hablantes: “Las relaciones de producción y la formación político-social condicionada directamente por aquéllas determinan todos los posibles contactos con los hombres, todas las formas y modos de su comunicación verbal: en el trabajo, en la política, en la creación ideológica”. *Ibid.*, p. 43. La ideología: “[...] no se origina en alguna región interior (en las ‘almas’ de los individuos en proceso de comunicación), sino que se manifiesta globalmente en el exterior, en la *palabra*, en el *gesto*, en la *acción*”. *Idem.* (Cursivas nuestras). Desde esta perspectiva, el estudio de la palabra en su dimensión ideológica deja de ser meramente subjetivo, ya que su valoración se *manifiesta* en el exterior, o sea, en las interrelaciones sociales surgidas de cada acontecimiento específico.

aguantan las fuerzas del río o del viento, son contemplados por la mirada de alguien, la mirada deforma y mezcla las situaciones; el árbol está en medio del río ante ese alguien que ve con emoción que se dobla pero no cede, la imagen sugiere el gesto de la heroicidad en el árbol, que se ha convertido, ahora y gracias la mirada del espectador, en un signo de resistencia. Este signo y sus evocaciones, una vez inscritos en los terrenos de las confrontaciones sociales, son susceptibles de ser aprehendidos por una comunidad, que concentra en esta imagen la realización de un deseo contenido.

En la interacción social, un signo se puede valorar como negativo o positivo, dependiendo de las intenciones de los sujetos involucrados, y es en este momento que la ética irrumpe para develar las relaciones que originan dicha valoración. En este punto es necesario aclarar que una ética normada, fundada en estatutos preestablecidos, está imposibilitada para revelar la complejidad de esas relaciones, ya que, al ser una práctica sustentada en el dogma, promulga el predominio de los absolutos.²⁴ A contracorriente de esta forma de entender la ética, Alain Badiou propone un *ethos* en el que los preceptos morales e ideológicos no sean elementos *a priori* para valorar una situación específica y a los sujetos que la conforman: “Es necesario rechazar el dispositivo ideológico de la ‘ética’, no conceder nada a la definición negativa y victimaria del hombre. Este dispositivo identifica al hombre con un simple animal mortal, es el síntoma de un inquietante conservadurismo y, por su generalidad abstracta y estadística, impide pensar la singularidad de las situaciones”.²⁵

²⁴ Esta percepción de la ética, sustentada en una amplia tradición filosófica, es la que Alain Badiou critica desde su proyecto político, sobre todo por las consecuencias que observa una vez que estos preceptos estáticos son llevados a la práctica: “[...] es preciso sostener que esto no es así, que esta ‘ética’ es inconsistente y que la realidad, perfectamente comprobable, es el desencadenamiento de los egoísmos, la desaparición o extrema precariedad de las políticas de emancipación, la multiplicación de las violencias ‘étnicas’ y la universalidad de la competencia salvaje.” *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, trad. Raúl J. Cerdeiras, México, Herder, 2004, p. 34.

²⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.

El rechazo de Badiou a los dispositivos ideológicos dentro del actuar ético se entiende por la concepción de la ideología como un conjunto de normas preconcebidas e inamovibles, sin embargo, cabría considerar —como lo hace cierta tradición de crítica marxista—²⁶ la ideología también como una práctica que no necesariamente suprime la ética de su puesta en acto, ya que —como puntualiza Slavoj Žižek—: “Lo que realmente importa no es el contenido afirmado como tal, sino el modo como este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación”.²⁷ Concebidas como prácticas, la ética y la ideología no entablarían entonces una relación dicotómica, sino que entre ellas habría una tensión surgida, también, del momento específico que hace manifiestas dichas relaciones.

Alain Badiou se centra, para evitar los peligros de lo que él comprende como ideología, en el acontecimiento mismo visto como un fenómeno particular que irrumpe, al romper la lógica de la sucesión de situaciones, para abrir un espacio hasta ese momento cerrado, y del cual emerge un sujeto, diferenciado por esto del animal humano:

Se debe entonces suponer que lo que convoca a la composición de un sujeto es un *plus*, o sobreviene en las situaciones como aquello de lo que estas situaciones, y la manera usual de comportarse en ellas, no pueden dar cuenta. Digamos que un sujeto, que sobrepasa al animal (pero el animal es su único sostén) exige que algo haya pasado, algo irreductible a su inscripción ordinaria en ‘lo que hay’. A este suplemento, llamémoslo un *acontecimiento*, y distingamos al ser-múltiple, donde no se trata de la verdad (sino solamente de

²⁶ En esta tradición, en la que se puede incluir a Volóshinov, Mijaíl Bajtín, Terry Eagleton y Slavoj Žižek, la ideología, a pesar de sus diversos usos y nominaciones, es entendida como un fenómeno dinámico. Desde esta concepción, la ideología no se reduce a una mera abstracción, sino que es una práctica con múltiples sentidos; no es falsa en sí misma, sino que en su puesta en escena muestra, mediante la lectura del síntoma, los mecanismos de su falsedad y, con ello, una realidad; no es totalizadora, pero tampoco se restringe a ciertos espacios: puede estar en cualquier lugar, pero no está siempre en cualquiera. Es relevante señalar la coincidencia entre Badiou y esta tradición de crítica marxista en ubicar el acontecimiento como el aspecto espacio-temporal nuclear de ambos fenómenos, el ético y el ideológico.

²⁷ Slavoj Žižek (compilador), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, trad. Cecilia Beltrame *et al*, Argentina, FCE, 2003, p. 15.

opiniones), del acontecimiento que nos constriñe a decidir una nueva manera de ser.²⁸

Así, un sujeto está necesariamente ligado al acontecimiento que lo convoca y es a partir de este momento particular que el sujeto actúa, ya sea exclusivamente en pos de sus intereses personales, lo cual lo alejaría de una “verdadera ética”, o en la búsqueda y construcción de formas alternativas de ser, que lo acercaría a conformarse como un “sujeto ético”.²⁹ Sin embargo, este sujeto, que emerge del acontecimiento, tiene también diferentes maneras de actuar éticamente; es decir, en el tipo de relación entre el individuo y ese momento específico se manifiestan las tensiones ideológicas que desembocan en la confrontación con las fuerzas que considera contrarias. En este punto, cabe explorar el tipo de confrontación, ya sea que sus acciones *ardan* en el instante o que el individuo pretenda mantener una postura estratégica desde el ataque discreto pero incisivo.

1.1.1 *El gesto violento de la sublevación*

¿Qué nos impulsa a la sublevación? Con esta pregunta Georges Didi-Huberman abre el camino para una reflexión filosófica tendiente a la cohesión no simplificada de vertientes estéticas con una serie de movimientos políticos.³⁰ Un puño en alto, un grito, un verso, un

²⁸ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 70.

²⁹ En el desarrollo de su propuesta filosófica, Badiou introduce el proceso nominativo de la “búsqueda de verdad” en la emergencia del sujeto ético, advirtiendo que al asociar su existencia a este proceso mediante la fidelidad el sujeto deviene en un Inmortal. Asimismo, señala algunas de las formas “malignas” en que el sujeto se liga al acontecimiento, éstas son: el simulacro, la traición y el desastre. A pesar del interés que puede suscitar la propuesta, por los fines y alcances de esta investigación nos concentramos en el actuar ético consistente de un sujeto en su relación existencial con un acontecimiento que lo convoca. Para una visión más amplia del proyecto filosófico de Badiou ver: *El ser y el acontecimiento*, trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados, Buenos Aires, Manantial, 2003.

³⁰ En el ensayo “Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta”, *Sublevaciones*, trad. Xavier Rodrigo y Mercè Ubach, México, RM, 2018, editado a propósito de la exposición del mismo nombre en México, expuesta durante 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, el crítico francés opta por este término como un punto de unión para la amplia diversidad formal de obras que incluye la exposición: fotografía, video, grabado, revistas, periódicos, instalaciones, libros, etc. Además de los diferentes géneros al interior de cada medio, que va desde la sátira hasta la denuncia. Didi-Huberman comienza con una pregunta:

chiste o una mirada al horizonte desde un farol³¹ son diferentes manifestaciones de esa fuerza que puede unir sintagmáticamente los grabados de Francisco de Goya con las fotografías de los rostros de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en papalotes.³² Esta fuerza, además —agrega el crítico francés—, puede aglutinarse en el gesto particular de la sublevación, que ya no se conforma con expresar o transmitir un significado a modo de información, sino que el mensaje del cuerpo contorsionado para levantarse basta para adquirir sentido: “[...] incluso antes de afirmarse como *actos* o como acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como *gestos*: formas corporales”.³³ Si bien para Didi-Huberman esas fuerzas comparten un origen psíquico, el deseo del cuerpo que se niega a permanecer impasible, una vez que las fuerzas toman forma y se afirman como signos llevan a cuentas su tiempo y su espacio, sus provocaciones y sus consecuencias; es decir, su significado como actos de afirmación existencial también está íntimamente ligado al acontecimiento. Estas fuerzas, latentes en los sujetos, son estimuladas y potenciadas por factores externos, generalmente percibidos por el sublevado como injusticias.

“¿Qué nos levanta? Son fuerzas evidentemente. Unas fuerzas que no nos resultan exteriores ni impuestas: fuerzas involucionadas en todo lo que nos concierne más esencialmente”. p. 17.

³¹ *El Quijote de la farola. Plaza de la Revolución. La Habana, Cuba, 1959* de Alberto Korda, *Ibid.*, p. 1. En esta imagen una persona subida en una farola observa a la multitud, reunida para celebrar el triunfo de la Revolución Cubana, esta persona parece impasible ante el momento histórico, su postura se puede interpretar como un gesto de afirmación ante el acontecimiento.

³² En la exposición mencionada se incluyen obras del artista español y también los papalotes del oaxaqueño Francisco Toledo, estos papalotes forman parte de una serie de obras centradas en la desaparición forzada de cuarenta y tres estudiantes de la Normal Rural “Isidro Burgos” en Ayotzinapa, Guerrero, durante la madrugada del 26 de septiembre de 2014, en la cual participaron conjuntamente miembros del crimen organizado, policías municipales, federales y el ejército. Para una perspectiva científica del caso ver: Alejandro Valencia Villa *et al.*, *Informe Ayotzinapa. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa I*. México, Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), 2015. Así como Alejandro Valencia Villa *et al.*, *Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas*, Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), 2015. Ambos se pueden consultar en la liga <http://prensagieiayotzi.wixsite.com/giei-ayotzinapa/informe->. Para una perspectiva periodística ver: Anabel Hernández, *La verdadera noche de Iguala*, México, Grijalbo, 2016.

³³ *Ibid.*, p. 28. Para Didi-Huberman, entonces, esas fuerzas que nos levantan tendrían, en principio, una gran carga instintiva, es el cuerpo y no el pensamiento, el instinto y no la razón, el que lleva a la voz a convertirse en grito, a la mano en puño.

La injusticia —añade el historiador de arte— antes de caer en el territorio de la racionalidad es sentida como pérdida, de donde, a su vez, emerge el deseo de la sublevación: “¿No es cierto que perder nos levanta después de que la pérdida nos haya hecho caer? ¿No es cierto que perder nos suscita deseos después de que el luto nos haya inmovilizado?”³⁴ Es, entonces, la conciencia del vacío lo que da potencia al grito, lo que lo impulsa hacia la estridencia. El gesto de la sublevación admite, así, una doble temporalidad: “[...] en los levantamientos la *memoria arde*: consume el presente y, con este, cierto pasado, pero descubre también la llama escondida bajo las cenizas de una memoria más profunda”.³⁵ El brazo se erige no para olvidar el dolor de la caída, sino para transformarlo en motivo, en deseo que se quema en el instante del gesto, que no rescata el sentimiento de pérdida, pero al menos podrá, al mantenerse como discurso manifiesto de esas fuerzas esenciales y profundas, dar un sentido al sujeto receptor de la pérdida, ante el cual se han abierto las puertas para intentar subvertir el vacío dejado por la injusticia.

El gesto del levantamiento conlleva, entonces, una cierta inocencia en su origen, y sin embargo logra, a partir de la violencia inherente al gesto mismo, subvertir el orden cerrado del mundo: “[...] levantarse significa romper una historia que todo el mundo creía concluida (en el sentido que se habla de una ‘causa concluida’, es decir, decidida): significa romper la previsibilidad de la historia, rechazar la regla que, según se pensaba, presidía su evolución o su conservación”.³⁶ El gesto de la sublevación se dirige, de esta forma, a contrarrestar el poderío aplastante de los absolutos, en cuyos bordes se dibujan la supresión o el sometimiento de sí y del otro. Este gesto particular adquiere los matices de una ética radical, no sólo porque involucra un cierto mandato no tácito, no impuesto por ninguna ley

³⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

escrita, sino porque este *deber ser* se articula con un *deber hacer*, irreflexivo en el momento de la emergencia, y, sobre todo, este deseo de actuar es impulsado por el sufrimiento compartido con el otro. Así, las acciones del sujeto sublevado se dirigen a la extinción del sufrimiento que ha sentido como propio, pero que también ha visto en el rostro de los otros.

En este transcurso, el levantamiento no pierde del todo su potencia inicial, no arde de una vez y para siempre, sino que perdura a través de su concatenación con otras sublevaciones: “Así pues, no sería posible levantarse [...] sin desembarazarse del dolor y seguir, *uno mismo con los demás*, la dinámica de este impulso capaz de ponerlo todo patas arriba”.³⁷ Esta inversión, este *poner todo patas arriba*, hace escandaloso al gesto de la sublevación, ya que busca la reacción instantánea, cuyo efecto es que el dolor del otro se convierta, así como se transformó en el sujeto sublevado, en potencia modeladora a través del deseo, que ya no es esa fuerza interior cargada sólo de instinto, sino que encuentra otros deseos allá afuera y se funde con ellos para afianzarse, para cobrar sentido en la historia.

Una de esas fuerzas sublevadas que encuentran eco en el espacio literario cercano a Abelardo Castillo, es la de Rodolfo Walsh, quien a través de la escritura de sus novelas de no ficción logra desdibujar las delimitaciones entre estética, ideología y ética:

[...] hasta que te das cuenta de que tienes un arma: la máquina de escribir. Según como la manejas es un abanico o es una pistola y puedes utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, [...] con cada máquina de escribir y un papel puedes mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 37. (Cursivas nuestras).

³⁸ Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh: “No concibo el arte si no está relacionado con la política”, en <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/08/19/entrevista-de-ricardo-piglia-a-rodolfo-walsh-no-concibo-el-arte-si-no-esta-relacionado-con-la-politica/#.W-yYx-gzBIU>. Revisado el 9 de septiembre de 2018.

En esta misma entrevista de 1970, el autor de *¿Quién mató a Rosendo?* describe el proceso que lo llevó a abandonar sus ficciones para dedicarse de lleno a sus proyectos de denuncia a través del testimonio. Con el caso Walsh es posible advertir la distensión entre una postura ideológica y la experiencia ética. En el primer punto es importante, como ha documentado Enrique Arrosaragay, la influencia que ejerció el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 sobre el escritor argentino;³⁹ en esta adhesión a la revolución triunfante, compartida por Castillo pero asumida de forma distinta⁴⁰, se pueden observar los influjos ideológicos articulados en su actuación ética, ya que a partir de este acontecimiento, Walsh ve en su labor escritural una apuesta de vida dirigida a develar momentos de la historia argentina que habían pasado inadvertidos, como él mismo señala en el prólogo de *Operación masacre*: “Es cosa de reírse, a doce años de distancia, porque se pueden revisar las colecciones de los diarios y esta historia no existió ni existe”.⁴¹ El actuar ético de Walsh —al contrario de lo que propone Badiou— no puede entenderse sin la postura ideológica que asume, ni siquiera en lo que concierne a la muerte de su hija, María Victoria, provocada por la Junta Militar encabezada por Videla de 1976 a 1983.

Es por la posición política de Walsh que puede afirmar, en una carta dirigida a sus amigos, que: “Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella: vivió para otros, y esos otros son millones. Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y yo soy quien renace en ella”.⁴² En esta carta es posible advertir una continuidad entre su postura ideológica y su emergencia como sujeto ético, así como entre la intimidad de su pérdida, y la extensión pública de su acción política. Este

³⁹ *Rodolfo Walsh en Cuba: Agencia Prensa Latina, milicia, ron y criptografía*, Argentina, Catálogos, 2004.

⁴⁰ Otras diferencias y coincidencias entre Walsh y Castillo se indican más adelante.

⁴¹ Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Argentina, Ediciones de la Flor, 1985, p. 13.

⁴² “Rodolfo Walsh y la muerte de su hija María Victoria”, en <https://www.elhistoriador.com.ar/rodolfo-walsh-y-la-muerte-de-su-hija-maria-victoria/>. Revisado el 14 de noviembre de 2018.

sufrimiento colectivo es, paradójicamente, el origen de la fuerza que lo impulsa a escribir sus novelas de no ficción y lo que intenta eliminar con éstas; su escritura da un sentido a la ausencia, impidiendo que se convierta en vacío, y al mismo tiempo busca que su escritura *arda* en el instante y lo ponga todo *patas arriba*⁴³ para detener o destruir la fuerza provocadora de esa ausencia. Así vista, la acción del sublevado se dirige, idealmente, a invertir el cauce “normal” de la historia y, con esto, a su propio desvanecimiento en ella.

1.1.2 El levantamiento persistente de la resistencia

Como la sublevación, la resistencia comienza con el sentimiento de pérdida compartida, que se convierte en deseo de inversión, en potencialidad transformadora, e involucra una postura ideológica y, por lo tanto, una acción contraria al poder generador de la pérdida; pero mientras la acción sublevada se consume en el instante, en el acto de resistir se tiene conciencia de que el ataque será prolongado, por lo que debe atender parámetros estratégicos, por eso la colectividad resistente busca formas menos visibles de afirmación, gestos menos espectaculares: “La resistencia tiende a ser más reservada que llamativa, salvo que, eventualmente, llamar la atención sea el medio idóneo para alguna forma de acción estratégica”.⁴⁴ Esta característica permite a la resistencia, a los individuos adheridos a ella, la apropiación de acciones y discursos que no necesariamente surgen de un espacio ideológico compartido.

La resistencia también implica un levantamiento, pero que se extiende en el tiempo de manera discreta, se apropia de actos y palabras disímiles a su constitución ideológica y

⁴³ Es tanta la intensidad que imprime este sublevado a su escritura que él mismo es desaparecido por la Junta Militar en 1977, lo cual es una muestra de que su oposición estaba haciendo estragos en los planes autoritarios de los militares, se podría decir, en términos de Didi-Huberman, que comenzaba a incendiarlos.

⁴⁴ Josep María Esquirol, *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*, España, Acantilado, 2015, p. 14.

dosifica sus fuerzas en favor de una estrategia, ya que reconoce los límites y alcances de la fuerza propia en relación a la que avanza y se contrapone. Un ejemplo histórico, proporcionado por Jean-Paul Sartre, sobre la forma en que las acciones se vuelven parte de una resistencia, tiene como contexto la ocupación alemana en Francia (de 1940 a 1944). Para quienes se quedaron y no pretendían acomodarse al “nuevo orden”, la única opción era buscar estrategias con el fin de menguar la fuerza de la estructura nazi:

Es preciso que cedamos aparentemente, que nos hagamos indispensables, que consolidemos nuestras posiciones, si ello es posible, con algunos triunfos fáciles; luego nos aprovecharemos del desorden de los servicios oficiales y de la incompetencia de algunos productores para volver nuestras armas contra ellos.⁴⁵

Así, la acción del resistente, a diferencia de la del sublevado, puede ser, por su característica estratégica, la retirada, pero con miras a persistir en la lucha a pesar de conocer que las posibilidades de triunfo son pocas, por lo cual evita la mirada pública y sólo puede reconocerse en ciertos gestos compartidos, signos de complicidad más discretos que el grito o el puño en alto, tendientes a pasar desapercibidos ante la mirada de la fuerza de opresión, pero no para los miembros de la resistencia, que se convierte así en una asociación clandestina con un lenguaje y un espacio propios.

Antes de poder afirmar que Abelardo Castillo es un escritor que se inserta voluntariamente en los espacios y adopta las formas de la resistencia, tenemos que visualizar cuáles son esos gestos íntimos, para después delinear los trazos propios del escritor argentino, que no buscaremos en sus ficciones, éstas se componen de otro tipo de energías, sino en los gestos de su escritura, su postura ante los acontecimientos históricos de su tiempo. Esta *toma* de posición también va dibujando el rostro y el poderío del contrario, de esa fuerza que se pretende contrarrestar.

⁴⁵ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 293.

A partir de lo dicho, surgen las preguntas que intentaremos responder en este apartado: ¿Existe una ética particular del intelectual comprometido? ¿Cómo se articula ésta con los demás miembros de la resistencia política? ¿Cuáles son los gestos íntimos de la resistencia y cuáles sus estrategias políticas para derrotar a la fuerza enemiga? ¿Cuáles son los acontecimientos históricos a los que Castillo se adhiere? ¿Desde qué posición se inscribe en ellos? ¿Qué características tienen las fuerzas a las que busca contrarrestar? ¿Hay algún momento de sublevación en su escritura no literaria? ¿Cuáles son las *armas* para combatir esas fuerzas vistas como negativas? ¿Cómo se articula la resistencia de este escritor con otras formas históricas de afirmación política?

Intentamos dar respuesta a estos cuestionamientos a través de un recorrido por algunas de las controversias en las que se involucra, mediante la publicación de artículos de opinión en las revistas que él dirige, durante las décadas de los 60 y 70. En estos artículos es posible advertir el proceso de construcción de su identidad, a partir de una serie de valores y prácticas históricas y, por ende, específicas, alrededor de la figura del intelectual de izquierda,⁴⁶ uno de cuyos núcleos puede identificarse con el compromiso conceptualizado por Sartre. Estos aspectos servirán de cimiento para trazar los ejes de una ética del compromiso enlazada con la resistencia política, así como para delimitar el lugar que el escritor *toma* y defiende para crear una visión particular de la resistencia, centrada en la experiencia ética, desde donde es posible esclarecer las relaciones entre el actuar íntimo y el político.

⁴⁶ Habría que puntualizar que durante estas dos décadas, tal como lo expone Claudia Gilman, el campo intelectual latinoamericano no está exento del clamor de época que profesa el fin de las viejas formas y el cambio radical inminente de la sociedad: “[...] una transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana.” *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Argentina, Siglo XXI, 2012, p. 41.

1.2 RESISTENCIA ÍNTIMA/RESISTENCIA POLÍTICA: EXPERIENCIA ÉTICA EN LA ESCRITURA NO LITERARIA DE ABELARDO CASTILLO

El signo se convierte en la arena de la lucha de clases.

-Valentín N. Volóshinov-

Si el primer momento de la resistencia es una *toma* de posición, tendríamos que preguntarnos, ¿de dónde surge la motivación para, mediante esta apropiación, empezar a ser resistente? Didi-Huberman afirma que del dolor; Simon Critchley que de la desilusión política o religiosa, pero no hay contradicción porque ambas están unidas por el sentimiento de pérdida: “En esta última [en la desilusión política], la sensación de que algo falta, o falla, surge de la conciencia de que habitamos un mundo violentamente *injusto*”.⁴⁷ La conciencia, entonces, es un proceso necesario para poder percibir las injusticias del mundo, ante las cuales el sujeto afirma, mediante el tipo de relación que tiende hacia éstas, su propia identidad. En este tránsito de ida y vuelta del espacio íntimo al espacio público, donde el sujeto establece una relación dinámica consigo mismo y con el mundo, es que se hace manifiesta la sujeción del individuo con el acontecimiento que la ética radical propugna.

A fin de delimitar las posibilidades de acción en estos dos espacios de manifestación de las subjetividades, recuperamos las reflexiones de Josep María Esquirol sobre la resistencia íntima, las cuales se articulan a partir de estos elementos: “conciencia, voluntad y coraje, e inteligencia estratégica para autoorganizarse y perseverar a pesar de la persecución a la que sistemática e inevitablemente se verán sometidos los implicados”.⁴⁸ Es de destacar que tanto el filósofo español como el inglés perciben el acto de resistir como

⁴⁷ Simon Critchley, *La demanda infinita. Ética del compromiso, ética de la resistencia*, trad. Socorro Giménez, España, Marbot, 2010, p. 11. Corchetes nuestros.

⁴⁸ Josep María Esquirol, *op. cit.*, p. 13.

una consecuencia derivada de la conciencia: “Otra característica que merece la pena subrayar es que la resistencia política suele ser un fenómeno espontáneo que surge a partir de la base y es fruto de la toma de conciencia de lo que en verdad está en juego”.⁴⁹ También se debe considerar la opción de que la conciencia acepte sin más que la realidad es así y que la voluntad individual no basta para subvertir el estado de cosas. Sin embargo, este camino posible de la conciencia, desde la mirada de Ernesto Sábato, “termina siendo una servidumbre mental, una verdadera esclavitud”,⁵⁰ y no alcanzaría a concretarse como experiencia, entendida ésta como un esfuerzo de la subjetividad por trasgredir los límites de su propia constitución:

La experiencia no es mera pasividad. La experiencia ética es más bien una *actividad* mediante la cual surgen nuevos objetos para un sujeto que está involucrado en el proceso de su creación. [...] La experiencia ética comienza con la experiencia de una demanda a la que doy mi aprobación. Hay dos elementos clave en la experiencia ética: *aprobación* y *demanda*.⁵¹

Así, la resistencia política y la íntima se implicarían mutuamente una vez puestas en *acción* dentro de la estructura de la experiencia ética que propone Simon Critchley.

Con el fin de esclarecer la funcionalidad de esta red dinámica de relaciones en la praxis escritural de Abelardo Castillo, recurrimos, para delinear ese espacio íntimo particular, a sus *Diarios (1954-1991)* y *Diarios (1992-2006)*; para el caso de la resistencia política nos concentramos en la toma de postura ante algunos sucesos de trascendencia histórica desde las revistas. A partir de esta dinámica de intimidad y exposición, en la que el autor afirma, a través de los acontecimientos⁵² que lo convocan, su existencia en relación

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Ernesto Sábato, *La resistencia*, España, Planeta, 2000.

⁵¹ Simon Critchley, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁵² Al introducir en esta investigación la articulación de la postura ideológica con el actuar ético, podemos añadir que el sujeto ético emerge de una serie de acontecimientos que se inscriben dentro de estos ejes, sin que se pierda por esto sus singularidades.

a las demandas que lo conforman como sujeto ético y, por lo tanto, político, podremos hablar de una experiencia ética de la resistencia.

1.2.1 *La convicción como potencia*

Mis convicciones valdrán más si resisten la confrontación con lo que desprecio, y si no la resisten, qué clase de convicciones eran.

-Abelardo Castillo-

En el acto de resistir está implícita una toma del lugar, desde donde la postura adquiere la fuerza necesaria para contener el embate del contrario. En el caso de la resistencia íntima el lugar es el propio individuo, pero no entendido como un ser aislado, sino uno que está dispuesto a aproximarse al otro y que el otro se acerque también:

Íntima no en cuanto interior, sino en cuanto a próxima, y también en cuanto a central, nuclear del *sí mismo*. La resistencia íntima se parece a la eléctrica en que, paradójicamente, al resistir el paso de la corriente, da luz y calor a los que están cerca; una luz que ilumina el propio camino y que sirve de candil para los demás, guiando sin deslumbrar.⁵³

Así, resulta necesario que el individuo, como elemento constituyente de una colectividad, se deje afectar por el otro, en un movimiento que puede ser voluntario o involuntario, como condición inherente a la aprobación o afirmación de la demanda: “Cuando somos sensibles, cuando nuestros poros no están cubiertos de las implacables capas, la cercanía con la presencia humana nos sacude, nos alienta, comprendemos que es el otro el que siempre nos salva”.⁵⁴ De esta manera, se puede entender la resistencia íntima no como delimitación y

⁵³ Josep María Esquirol, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 20.

posesión del espacio de la subjetividad, más bien como una fisura en el yo individual que incita la entrada de la sensibilidad del otro.

La cotidianidad se presenta como la dimensión espacio-temporal de las relaciones íntimas, donde los individuos ponen a prueba su condición de sujetos. Es ese espacio en apariencia inmutable, ese tiempo cargado de monotonía, el objetivo de los embates incisivos de los intelectuales latinoamericanos de izquierda, ya que se configura como uno de los lugares estratégicos donde es posible incidir y, así, abonar a la transformación de la sociedad.⁵⁵ Es en este sentido que Sábato lanza su pregunta retórica: “Si nos volvemos incapaces de crear un clima de belleza en el pequeño mundo a nuestro alrededor y sólo atendemos a las razones del trabajo, tantas veces deshumanizado y competitivo, ¿cómo podremos resistir?”⁵⁶ Ahí, en el pequeño mundo, los gestos sencillos de la resistencia invitan a la proximidad y se convierten en acontecimientos éticos; miradas cómplices que se encuentran, una mano acercándose a otra, un guiño, una sonrisa, una palabra de consolación, en fin, cualquier gesto sincero que motive el acercamiento de los cuerpos y las mentes:

El cobijo, el refugio y la identificación en lo cercano tienen la función del amparo ante los factores disolventes y erosionantes más básicos (la intemperie de la existencia, el paso del tiempo, la enfermedad y el envejecimiento...) y ante los de carácter social, más variables históricamente (procesos de dominio, de violencia, de masificación, de banalización).⁵⁷

⁵⁵ La relación entre subjetividad, intimidad y cotidianidad se esclarece al abordar los diarios de Castillo. Por lo pronto puntualizamos la condición de *zeitgeist* de la convicción del papel transformador del intelectual: “Los intelectuales, no necesariamente con las armas en la mano, consideraron como parte de su función la colaboración para el crecimiento de las condiciones subjetivas de la revolución.” Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁵⁷ Josep María Esquirol, *op. cit.*, p. 17.

El discurso de la resistencia íntima, pero también el de la sublevación —como se vio en el caso de Walsh—, busca mantener y crear esos gestos que permiten la entrada de la sensibilidad del otro.

Una de las consecuencias de la apertura al otro es la supresión de algunos de los rasgos que conforman la subjetividad individual, debido a la característica demandante y afirmativa de la experiencia ética.⁵⁸ Esta relación de pérdida y ganancia de la subjetividad, apelada constantemente por el cúmulo de demandas que constituyen las injusticias del mundo, implica la aceptación de la infinitud de la demanda y, por ende, de la imposibilidad de mantener intacta la soberanía del yo individual y autónomo:

[...] el sujeto ético se define por la fidelidad o el compromiso con una demanda imposible de satisfacer, una demanda que se interioriza subjetivamente y que divide la subjetividad. Ahora bien, tal subjetividad dividida es, argumentaré, la experiencia de la *conciencia*, un concepto que quiero volver a situar en el corazón de la ética.⁵⁹

Ante esta imposibilidad, el sujeto queda escindido por la experiencia ética de su conciencia, que ya ha asumido el compromiso existencial de la demanda y se convierte en *dividuo*, cuyo actuar ético, a partir de esta condición, ya no puede restringirse a la defensa de su autonomía, sino al desenvolvimiento de su constitución heterónoma.⁶⁰

Abelardo Castillo, a través de la publicación de sus diarios —*Diarios (1954-1991)* y *Diarios (1992-2006)*— abre las puertas a los lectores al proceso cognitivo de su subjetividad dividida⁶¹ y con esto hace patente el lugar de esta forma de escritura en la

⁵⁸ “La experiencia ética es, ante todo, la aprobación de una demanda, de una demanda que demanda aprobación”. Simon Critchley, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁶⁰ “[...] el sujeto ético está constituido *hetero-afectivamente*. Es un *sujeto escindido*, dividido entre sí mismo y una demanda que no puede cumplir, una demanda que lo hace ser el sujeto que es, pero que no puede satisfacer del todo. La soberanía de mi autonomía siempre es usurpada por la experiencia heterónoma de la demanda del otro, El sujeto ético es un *dividuo*.” *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ En las palabras introductorias de Sylvia Iparraguirre: “Yo creo que estos *Diarios* son, esencialmente, un espejo; un acto privado de autoconocimiento. Y que ahí reside una parte central de su valor”. Abelardo

construcción de una imagen “coherente” del escritor como persona real. Así mismo, esta praxis particular de la escritura de Castillo muestra una serie de contradicciones personales y “espontáneas” que conlleva no la supresión, sino la reconsideración del sujeto como un constructo complejo y poco estable: “Mis actos contradicen generalmente mis palabras y se contradicen a sí mismos pasado el tiempo, y aun mis palabras son contradictorias”.⁶² Es decir, un sujeto inestable pero que ya no intenta ocultarse, sino comprender el origen de esta condición: “Mis incoherencias, mis sueños furtivos, mis pensamientos absurdos o mis terrores, me pertenecen. No como cosa adquirida por derecho propio sino por su carácter de incompatible. Lo que ni yo mismo puedo explicarme, eso es mío”.⁶³

Al abrir estas puertas, Castillo es plenamente consciente de la retórica de la espontaneidad asociada al género,⁶⁴ y sin embargo la exploración de este espacio escritural, a pesar de la *falsedad*, nos permite identificar el proceso de construcción de una subjetividad que intenta definirse a partir de rasgos vinculatorios con la ética. Uno de éstos es la imposibilidad de disociar la praxis individualidad de la presencia incesante del otro: “Siempre necesitamos probarnos frente a los demás: ante cierta clase de demás. He sentido en ocasiones esa repugnante necesidad”.⁶⁵ Es comprensible, al retomar la mirada de Critchley, que la irrupción del otro sea percibida como un atentado contra la constitución misma de la individualidad, pero también, como lo asume el escritor argentino, es

Castillo, *Diarios (1992-2006)*, Argentina, Alfaguara, 2019, pp. 3-4.

⁶² *Ibid.*, p. 40.

⁶³ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 75.

⁶⁴ “Los diarios íntimos son una farsa. Hay en ellos una embozada ansiedad de trascender, de otro modo no se explican —por supuesto, hablo de estos textos míos— las tachaduras, las correcciones, el cuidado que puede ponerse en escribir una palabra. Mi letra, por ejemplo, es indescifrable, pero en estas páginas, si no hermosa y legible, es por menos bastante mejor que en los borradores. Se cuida la sintaxis, también esto. Pero hay dos cosas más todavía. Generalmente, y lo mismo me pasa con las cartas, renuncio a las imágenes, a las metáforas... ¿por qué? Por miedo a *no parecer* sincero. En las cartas se explica, pero en un Diario... No parecer sincero, a quién. Una novela, un cuento, unas memorias, hechos exclusivamente para ser publicados, aunque parezca contradictorio, pueden llegar a ser mucho más sinceros que esto”. *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

indispensable para la escisión y el surgimiento del *dividuo*. De esta forma de concebir el sujeto se desprende que las contradicciones ya no sean la evidencia de un carácter improcedente e incoherente, ya que el *dividuo* es el primer impulso —aunque violento— de la experiencia ética: la fuerza liberadora del yo que da potencia a las acciones, entre éstas, la escritura.

En este punto es factible recurrir a una de las expresiones de libertad que exhibe Sartre y que Castillo se apropia: “‘Jamás fuimos tan libres como bajo la ocupación alemana.’ Estas palabras [...] nos ayudaron a vivir bajo la dictadura militar argentina”.⁶⁶ Esta circunstancia de libertad dentro de un contexto opresor y autoritario, además de reforzar la idea de que la libertad no es un don que puede ser otorgado, se conecta con el proceso de construirse a sí mismo: “Los fines se inventan. Y cada uno, al inventar su propio fin, se inventa a sí mismo. El hombre tiene que inventar cada día”.⁶⁷ En aras de tener la posibilidad de crear esos fines, es decir, los sentidos que impulsan la existencia, Sartre se focaliza en el lenguaje, en su práctica, como un arma del escritor “comprometido”, quien “[...] sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse un cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura

⁶⁶ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, Argentina, Seix Barral, 2014, p. 130. Si bien Sartre se concibe como una figura prominente y magnética que logra construir una identidad coherente del intelectual, al sintetizar los componentes teóricos y prácticos del compromiso, su influjo en los intelectuales latinoamericanos, incluido Castillo, no puede simplificarse en un modelo que se replica sin más, así lo percibe también María Claudia González al momento de abordar las relaciones del escritor argentino con el existencialismo: “Sin embargo, no lo podemos considerar como un seguidor acrítico de los postulados existencialistas, pues revisó los razonamientos de Sartre y de Camus y en diálogo con ambos escritores afrontó la empresa de describir la realidad del hombre”. *Soledades compartidas*, p. 46. Lo anterior cobra sentido sobre al considerar que la identidad del intelectual se particulariza por los vínculos que establece con sucesos específicos de su realidad social e histórica.

⁶⁷ Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 315. Bajo esta perspectiva, lo que proporciona la reflexión sartreana a los escritores es el cimiento ético del humanismo, desde el cual pueden tener cierto control sobre sus prácticas, compartido por las posturas derivadas del marxismo. Así lo observa Óscar Terán en su estudio sobre la intelectualidad argentina de los años 60: “Todas aquellas versiones que provenían de, o se acercaban al marxismo, compartían un punto teórico que permitía el pasaje desde sus propios orígenes intelectuales hacia las posiciones marxistas: el ‘humanismo’, esto es, la concepción moderna del sujeto como portador y árbitro de sus propios significados y sus prácticas”. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Argentina, Siglo XXI, 2013, p. 159.

imparcial de la sociedad y la condición humana”.⁶⁸ Es evidente que la postura sartreana, más allá de las disputas y de las distancias, incide directamente en la recuperación de una cierta fuerza de la palabra como un espacio desde donde es posible transformar la realidad.

El compromiso se convierte, así, para los intelectuales que asumieron esta impronta de la época, en una vía desde la cual podían incidir en los cambios radicales que veían en la realidad social. Sin embargo, esta posibilidad de incidencia no podía dejar intocadas ciertas ideas mistificadas en torno al momento de la escritura; una de esas mistificaciones que se vieron en crisis fue la enunciación sin destinatario del sujeto creador, quien, desde el punto de vista de la innovación ética, debía tener presente no sólo los posibles efectos de su escritura, sino también cierta claridad sobre la sociabilidad del acto de escribir: “Nadie que sea realmente un escritor puede escribir para nadie o para sí mismo. Esta verdad pueril se descubre de pronto, a veces en la adolescencia, y es como una iluminación, como un deslumbramiento”.⁶⁹ Para el caso de Castillo, este proceso de desmitificación de la labor del escritor en relación a sus lectores —aunque éstos sean receptores anónimos— es fundamental para elaborar y articular discursos sustentados no sólo en sus efectos estéticos, sino también en la postulación de una ética, que aquí hemos identificado como radical por su resistencia a la incondicionalidad de las normas morales:

Desembarazarse de todos los valores recibidos, de toda norma anterior. Tal vez me convendría pensar, un poco más por mí mismo, en el problema del Bien y el Mal. El Bien, si no conoce el Mal, es estupidez pura. Crear una escala de valores propios, que por supuesto no excluye el Bien, la moral, lo que sea; pero que no los acepta *a priori*, como absolutos.⁷⁰

⁶⁸ Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 69.

⁶⁹ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 75.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

De esta forma, el acto de resistencia desde una posición ética, a la vez íntima y política —en cuanto parte de una reflexión sobre las valoraciones personales en el espacio social—, sólo es posible si se articula con una conciencia que ha aceptado su condición heterónoma y que concentra sus fuerzas en la construcción de la libertad colectiva: “Algo evidente: primero comprender la realidad, luego transformarla. Esto es tan válido para el individuo como para la sociedad: es necesario conocer dónde está lo que hay que transformar, y cómo”.⁷¹ El pensamiento estratégico manifestado en la cita anterior permite vislumbrar que la comprensión de sí y de la realidad, así como de las fuerzas y debilidades propias de los sujetos individuales y colectivos, se presentan como una serie necesaria para la praxis escritural de Abelardo Castillo, lo cual evidencia la inscripción bien definida de la resistencia política en su labor intelectual:

Quien se hace a sí mismo, ése tiene libertad. La libertad consiste sólo en esto: poder ejercer con responsabilidad humana todos aquellos derechos que hayamos conquistado con nuestro esfuerzo. El que pretende ser libre gritando que la libertad es un privilegio de cuna ignora que se han abolido los privilegios. No nacemos libres. Por el contrario, el hombre nace esclavo. Si no fuera así, ¿por qué vive luchando por la libertad? Un día vendrá en que seremos libres —o no vendrá—, mientras tanto es necesario luchar por merecer la libertad.⁷²

Esta búsqueda, este movimiento de lo íntimo a lo político, es también el impulso que proporciona a las ideas la solidez de una convicción y lo que lleva a Castillo a *tomar* la escritura como el lugar estratégico desde el cual se afirma y se opone a las fuerzas que intentan suprimir las múltiples formas en que el ser humano puede ser libre.

La libertad como fin último representa para Castillo una de esas piedras inamovibles de su convicción, es la demanda infinita a la que ha adherido su existencia, por lo cual

⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

⁷² *Ibid.*, p. 110.

rehúye la militancia política desde un partido, ya que se percibe —no sólo por él sino también por muchos de sus contemporáneos— que las concepciones *a priori* de los estatutos partidistas, en específico del Partido Comunista, representa un retorno a la ética normativa y, por tanto, un quebranto a la formación de “[...] una intelectualidad crítica que ya no aceptaba criterios de autoridad indiscutible ni sentía menguada su importancia social.”⁷³

1.2.2 Resistencia política y experiencia ética: los Animales fabulosos buscan pelea

Si en el acto de resistir se imponen ciertos límites al mundo para demarcar el espacio desde el cual se contiene o se ataca, las líneas fronterizas no pueden ser difusas, sino contundentes, ya que resistir es afirmarse, y en esta afirmación se clarifica —como asevera Sábato— una postura: “En esta decisión reconoceremos el lugar donde cada uno de nosotros es llamado a oponer resistencia; se crearán entonces espacios de libertad que pueden abrir horizontes hasta el momento inesperados”.⁷⁴ La decisión parte de que una idea que se queda en el interior carece de sentido, y no lo adquiere sino hasta que se convierte en algo palpable, una acción: “La ética, como la libertad, no es nada si no se pone en acto, si no se la vive cotidianamente desde el centro de nuestro ser”.⁷⁵ Castillo es consciente de que para resistir desde la palabra, con la palabra, ésta debe expandirse, irrumpir en la red discursiva de lo social, si no lo hace ésta pierde fuerza y se desvanece. Las coordenadas se trazan, pues, con fuerza, una ya adquirida al momento de tomar la decisión, para dar cierta

⁷³ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁴ Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁵ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 117.

claridad a las posibilidades del movimiento futuro. Así, el espacio íntimo y el espacio político se articulan en la experiencia ética de la escritura, la cual, necesariamente, busca *tomar* un lugar en el entramado social para lograr su objetivo de incidir en la realidad.

Con esto en mente, en 1959, un grupo de jóvenes escritores irrumpe en el escenario político y cultural argentino con la publicación de *El grillo de papel*. El surgimiento de la revista, comprendido como un acto ético de resistencia histórica,⁷⁶ en este caso realizado colectivamente, puede ser explicado a partir de la reacción de los fundadores, Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Óscar Alberto Castelo y Víctor E. García, ante tres acontecimientos: 1) El triunfo de la Revolución Cubana (en el mismo año), 2) La instauración del Plan CONINTES durante la presidencia de Arturo Frondizi⁷⁷ y 3) el otorgamiento del Premio Nobel de Literatura al escritor ruso Boris Pasternak en 1958.⁷⁸

El triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959 representa un punto de inflexión desde el cual los miembros de la revista asumirán con contundencia su adhesión a

⁷⁶ La relevancia que tuvo la publicación de revistas político-culturales, sobre todo las llamadas independientes, las cuales proliferan en las décadas de los 60 y 70, no se restringe a la difusión y consagración de nombres de autor, sino que cumple también el propósito específico de crear un público lector, no sólo en Argentina, sino en Latinoamérica, que idealmente no se instale en el acto de consumo, sino que también responda a las exigencias de crítica de los escritores: “[...] los escritores, muy particularmente, se sintieron llamados a participar de la ‘liberación de sus pueblos’. Eso significó que tuvieron la necesidad de agruparse en identificaciones y prácticas colectivas. [...] Formar parte de su época implicó crear instrumentos para conocerse y reconocerse, y, así, las revistas culturales fueron la señal y el soporte de esa necesidad, y también para otra función esencial: comunicarse con un público más vasto.” Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 370. Estableciendo así una relación más horizontal y de mutuas determinaciones entre los emisores y los receptores.

⁷⁷ Frondizi fue electo presidente de Argentina en 1958 y fue derrocado en 1962. Su llegada al gobierno se dio en un contexto de confrontación política, cuyo origen puede ubicarse en 1955, año del derrocamiento de Juan Domingo Perón por parte de otros militares. Frondizi, identificado con la izquierda, logra ganar las elecciones gracias a una alianza con una parte del peronismo, sin embargo, una vez en el poder se enfrenta a presiones internas y externas que provocan que ponga en marcha un programa económico abierto a inversiones extranjeras, por lo cual surgen movimientos populares, sobre todo desde los sindicatos, que se oponen a dicho programa. La reacción del presidente es la puesta en marcha, en 1959, del plan CONINTES, que contempla la intervención de sindicatos por parte de los militares, así como la clausura de cualquier medio disidente. Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Argentina, FCE, 1994, pp. 179-197.

⁷⁸ El caso de Pasternak es paradigmático en el sentido de que en éste se concentra la pugna teórico-ideológica de los intelectuales de izquierda, que se debaten entre la imposición de una forma exclusiva de hacer un arte revolucionario, llamado realismo socialista (impuesto por Stalin en 1934), y la exploración que se propone el marxismo crítico, encabezado por la Escuela de Frankfurt, de formas estéticas alternativas de subversión. Este punto se profundiza en el siguiente apartado.

una corriente ideológica de izquierda que —como se vio en el caso de Rodolfo Walsh— marca una influencia poderosa no sólo en los intelectuales argentinos, sino de la mayoría de los latinoamericanos.⁷⁹ En relación al segundo acontecimiento, este colectivo afirma su postura en defensa de la libertad de expresión como un derecho. El tercero, ligado al anterior, es del que finalmente deviene su escisión de *La Gaceta Literaria*, revista del Partido Comunista Argentino dirigida por Pedro Orgambide.⁸⁰ De estos tres acontecimientos emerge un sujeto que asume una postura ideológica articulada con una ética.

De esta manera, las revistas —hay que añadir a *El escarabajo de oro* y a *El ornitorrinco* como continuación del proyecto— se convierten, como enfatiza Aymar de Llano, en un espacio estético de lucha política: “[...] estas revistas, como tantas otras, se convirtieron en medios de resistencia en épocas duras de nuestra tierra”.⁸¹ Estos *Animales fabulosos*,⁸² como han nombrado a las revistas para su publicación Calabrese y De Llano,

⁷⁹ Si bien en los primeros años posteriores al triunfo, una amplia mayoría de los intelectuales se manifestó abiertamente a favor de los revolucionarios que derrotaron al dictador Batista, es a partir de 1968 que la “familia” intelectual comienza su proceso de escisión, y ya en 1971, con el afamado caso Padilla, es clara la consolidación del maniqueísmo en los discursos de quienes defienden el régimen castrista y quienes están dispuestos a “atacarlo”. Ver los capítulos “Cuba, patria del antiintelectualismo latinoamericano” y “Alternativas frente al ‘caso Padilla’” en Claudia Gilman, *op. cit.*, pp. 189-231 y pp. 233-263.

⁸⁰ En la entrevista “La literatura como fundamento”, Castillo narra cómo Orgambide sugiere condenar al escritor por ser parte del movimiento contrarrevolucionario; los futuros editores de *El grillo de papel* se niegan y deciden publicar su propia revista, que tendrá como fundamento ético la defensa de la libertad de expresión y la libertad creativa. También en esta entrevista, Castillo adjetiva a Frondizi como un represor. En: https://issuu.com/edicionesbn/docs/ornitorrinco_pro_logo.

⁸¹ Aymar de Llano, “Arte, ciencia y revolución”, en Elisa Calabrese y Aymar de Llano, *op. cit.*, p. 21. Recomendamos este artículo como una extraordinaria síntesis de la coherencia ideológica de las revistas. Aquí, de Llano hace un recorrido por los ejes epistemológicos, filosóficos, políticos y estéticos que conforman las publicaciones. Advirtiendo que la pluralidad de voces es parte esencial de esa coherencia.

⁸² Son tres las publicaciones literarias dirigidas por Castillo: *El grillo de papel* (1959-1960), *El escarabajo de oro* (1961-1972) y *El ornitorrinco* (1977-1986), sin embargo se puede ver una continuidad en las tres, mucho más evidente en *El grillo de papel*, la cual fue prohibida por el gobierno de Frondizi, por lo que sus integrantes decidieron cambiar el nombre, pero mantuvieron el epígrafe de Goethe: “gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida”. La continuidad de estas publicaciones se observa también en la línea editorial, que si bien se enfoca en difundir los textos literarios producidos en Argentina, tiene un espectro variado y amplio de autores internacionales, no sólo en el campo cultural con ensayos filosóficos, reseñas de películas, reportajes a pintores, etc., sino que además utiliza el espacio de los editoriales para discutir asuntos políticos. No se puede dejar de mencionar que gracias a la edición de Alisa Calabrese y Aymar de Llano aunado al arduo trabajo recopilatorio, en la que se dieron a la tarea de digitalizar todos los números, en esta

resisten con la palabra en su dimensión múltiple, abierta. No predomina en éstas un discurso monológico, más bien su característica es la pluralidad de voces y la diversidad genérica, se pueden leer desde cuentos, poemas, reseñas literarias y cinematográficas, reportajes, artículos de opinión, ensayos de ciencias sociales, editoriales y, distintivamente, las “Grillerías”.⁸³ Es por esto que las publicaciones no están exentas de los ataques de la censura oficial, pero tampoco de los defensores del dogmatismo.

Si bien estas revistas se definen como publicaciones centradas en la cultura, el discurso político aparece de manera incesante. En el editorial del primer número de *El grillo de papel* ya es clara la intención de contender por un espacio en la discusión ideológica desde un espacio estético; también es evidente, a través del tono impreso en las palabras, la intensidad con la que pretenden hacerlo: “A ellos nos dirigimos —no a todos, claro está, no a los dueños de la mentira, la obsecuencia, el dogma, el dólar o la plutocracia— y, entonces, tal vez nuestro compromiso también sea a medias: Nacimos en esta orilla de acá: a la izquierda de la sangre”.⁸⁴ El uso del plural enfatiza que no se trata de una lucha individual, sino un proyecto conjunto en el que, a fin de cuentas, no caben todos, sólo los que de alguna u otra forma se adscriban y asuman su lugar en la realidad sónica y, en consecuencia —acudiendo a la perspectiva marxista del signo de Volóshinov— histórica.

El primer movimiento de la resistencia es *tomar* y delimitar el espacio: “Por eso hemos salido a la calle. A juntarnos con la voz del pueblo, que es la nuestra”.⁸⁵ El grupo de

investigación las referencias se hacen de manera directa.

⁸³ Ver el artículo de Elena Stapich, “Misceláneas: pequeños textos/grandes polémicas”, en Aymar del Llano y Elisa Calabrese, *op. cit.*, pp. 1-11. Aquí, se destaca la importancia de las revistas como testimonio de los cambios políticos; también hace un análisis del humor, en específico a partir de las “Grillerías”, como arma de resistencia.

⁸⁴ *El grillo de papel*, Argentina, No 1, enero, 1959, p. 2.

⁸⁵ *Idem.*

intelectuales busca en la calle, el lugar de la sociabilidad por antonomasia, el terreno desde el cual pueden combatir, pero además intentan coordinar la voz del escritor con voces consideradas disociadas del espacio intelectual, no con la intención de mostrar el camino al pueblo, sino para caminar juntos, lo cual denota una articulación entre su postura política y el actuar ético, que dota de potencia al grupo al unirse con otras fuerzas en la lucha por la utopía: “Nosotros —escritores, dramaturgos, poetas— también esperamos el algún día en que, cada hombre, pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponda; pero no ignoramos que, mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arrimen a la utopía. Aportamos, pues, nuestra herramienta”.⁸⁶

La palabra es el instrumento que encuentran estos jóvenes escritores para allanar el camino de la utopía, por lo que no puede ser dicha desde la neutralidad, sino ya valorada estratégicamente a partir de una perspectiva ideológica, cargada hacia la *izquierda de la sangre*, encaminada a despertar no la racionalidad sino los afectos en quien los tenga dormidos, estableciendo, con este fin, un lazo para propiciar una relación de proximidad con los otros, no con todos, sino con aquellos que han sido alejados por el sistema de los medios destinados a que su voz sea escuchada. Es en este sentido que Sábato —con quien Castillo y Liberman entablan una relación compleja— arguye que: “Esta es la gran tarea para quienes trabajan en la radio, en la televisión o escriben en los diarios; una verdadera gesta que puede llevarse a cabo si es auténtico el dolor que sentimos por el sufrimiento de los demás”.⁸⁷ De esta manera, el espacio íntimo, en el que el sujeto está abierto a dejarse afectar por el otro, se vincula con la praxis política, si no fuera así se convertiría en una lucha individual y, por ende, vacía, desmotivada, incluso no habría fuerza para levantarse:

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 86.

“Uno no se atreve cuando está solo y aislado, pero sí puede hacerlo si se ha hundido tanto en la realidad de los otros que no puede volverse atrás”.⁸⁸

Si bien Castillo manifiesta los límites de su resistencia íntima a través de su diario, en éste también se pueden encontrar atisbos de su postura política: “el dogmatismo político, en un escritor o un poeta, me resulta inconcebible”.⁸⁹ En esta convicción hay, sin embargo, un peligro: no ser capaz de distinguir el dogma de la convicción. El peligro reside en que esta última cobre tal dureza, tal cerrazón, que repela a todas las ideas que no encajen. No obstante, si una convicción se funda en la duda, en la mirada crítica del mundo y de sí mismo, es posible evadir algunos de los embates del dogma, lo que da a Castillo la posibilidad de justificar su alejamiento de la militancia partidista. Esta posición antidogmática —compartida por algunos de sus contemporáneos, como Ricardo Piglia o Juan José Saer— le permite construir una tradición literaria con filiaciones ideológicas disímiles: Poe, Arlt, Onetti, Borges, Cortázar, Mujica Láinez, por mencionar algunos; pero también este rechazo al dogma abre la posibilidad de crear espacios para la inclusión de nuevas subjetividades.

Ya se mencionó el caso de la Revolución Cubana como un acontecimiento del cual emergió el sujeto ético colectivo al que Castillo pertenece, falta esclarecer el tipo de relación que entabla a partir de 1961 con el editorial del número 2 de *El Escarabajo de Oro*: “Con la Revolución Cubana no se simpatiza: a la Revolución Cubana se le defiende”.⁹⁰ La contundencia de la frase y su sentido ideológico parecieran hacer tambalear la postura ética del grupo —este es el peligro de la intromisión de la ideología en la ética que señala Badiou—, sin embargo la justificación es que: “Hay acontecimientos ante los

⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 116.

⁹⁰ *El grillo de papel*, Argentina, No 2, Julio-Agosto 1961, p. 2.

que NO puede el hombre permanecer expectante. Hay días de la Historia en los que NO se admiten el eclecticismo ni la ambigüedad”.⁹¹ La Revolución Cubana es así un punto de inflexión no sólo en la historia del pueblo de Cuba, sino que se convierte en el momento épico de quienes combaten el capitalismo y sus prácticas, es el instante del levantamiento que triunfa y se institucionaliza. Sin embargo, y a pesar de que la victoria se siente como propia, una revolución como la cubana no se vislumbra en el contexto argentino, por lo que ese triunfo es tomado y adoptado como una fuerza discursiva de la resistencia no sólo argentina, sino latinoamericana.

Aunada a la Revolución Cubana, pero no reducible a ella, está la figura de Ernesto Che Guevara, construida con una carga simbólica que lo lleva a constituirse como el personaje “heroico” ineludible en la narrativa de la resistencia de izquierda. Castillo no se demora en mostrar su valoración, destacándolo como un modelo no restringido a lo ideológico, sino también ético. En el editorial, publicado un mes después del asesinato por parte de los militares bolivianos, se lee: “la cuestión es no morir de muerte ajena, y el guerrillero que murió, murió de la que había elegido”.⁹² La decisión no reside entonces sólo en construirse a sí mismo, no se trata de levantar muros alrededor del yo, sino en abrir resquicios para que emerjan formas alternativas de ser libres.

En este punto, en el mostrarse y darse a los otros, la muerte es concebida como la representación última de una experiencia ética concentrada en un nombre: “Voy a decir que el guerrillero muerto de Vallegrande no era el Ché [sic.]. Ya no lo era. Balearon su cuerpo, lo enterraron en algún sitio [...] Y hasta ahí operó la muerte. Y a partir de ese momento [...] el Ché volvió a ser libre de ir y venir por América pero sin cambiar su nombre ni

⁹¹ *Idem.*

⁹² *El escarabajo de oro*, No 35, Noviembre, 1967, p. 3.

ocultar su cara”.⁹³ La muerte del cuerpo allana el camino a la perduración del gesto político, y así, el deceso del Che pierde los tonos irremediables de la tragedia personal, porque “rebajar la muerte de Guevara a la intimidad del dolor no está en su estilo”.⁹⁴ Ya que la resistencia se funda en la transformación del dolor en voluntad, y ésta no es posible sin la esperanza: “Tal vez la derrota sea definitiva o lo parezca; sin embargo, el hecho de mantener encendida la llama tiene sentido”.⁹⁵ Abandonarse al dolor equivaldría a asumir esta muerte como derrota y, por lo tanto, como traición; en cambio Castillo, así como Walsh ante la muerte de María Victoria, presenta la muerte del Che como el legado de un modelo ético: dar la vida por lo que se cree es justo; es decir, darse por entero al otro, aunque este otro sea anónimo.

Por otra parte, ya instalado en su contexto inmediato, Castillo hace un movimiento inverso al escribir, en el editorial del número 39 de *El escarabajo de oro*, sobre la represión policiaca a los estudiantes de Córdoba, el llamado *Cordobazo*. Castillo comienza citando una frase, dice que la última que escribió Unamuno: “No hay que darle más vueltas: lo que más odian es la inteligencia”.⁹⁶ El escritor argentino no se limita a condenar a los policías, que son sólo los agentes de un sistema, son el síntoma, pero no la enfermedad: “Es todo el sistema el que detesta la inteligencia. Sobre todo cuando, como en este caso, la inteligencia consiste en haberse hartado”.⁹⁷ El hartazgo, más que la desesperación, es el estado previo a la decisión de resistir, por lo que en el editorial se articula la lucha de los estudiantes argentinos que combaten en las calles con los obreros y los estudiantes de otras partes del mundo, y de otras épocas.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Josep María Esquirol, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁶ Miguel de Unamuno, *Apud.* Abelardo Castillo, “Editorial”, *El escarabajo de oro*, No 39, Julio-Agosto, 1969, p. 2.

⁹⁷ *Idem.*

La efervescencia por el cambio sirve de vínculo para enlazar este acontecimiento con otros levantamientos estudiantiles, lo cual permite inscribirlo dentro de la resistencia universal, e insistir en la perduración del gesto ético: “[...] sé en cambio que todo lo que puede dar un ser humano por lo que cree, es todo. Y todo quiere decir todo”.⁹⁸ La ética, en los terrenos de la resistencia política, se funda en que el dolor de la pérdida se convierta en la abolición del miedo colectivo, ya que: “En el vértigo no se dan frutos ni se florece. Lo propio del vértigo es el miedo, el hombre adquiere un comportamiento de autómeta, ya no es responsable, ya no es libre, ni reconoce a los demás”.⁹⁹ No obstante el miedo es inevitable, éste se puede presentar como una fuerza para oponerse al poder: “La cuestión, mientras se vive, es vivir enteramente. Lo que no quiere decir vivir mejor, sino dar todo. Vivir eligiendo un destino para uno mismo y eligiendo el futuro, para uno mismo o para los demás. Y esto, el elegido futuro de la gente, sí que no lo van a poder parar sacando el revólver”.¹⁰⁰ Son ellos —agrega Castillo con contundencia— los que están desesperados y tienen miedo. Así, a través de este editorial, el argentino intenta transgredir la lógica de la dominación en el presente, en la cual el poderoso es visto como alguien inmune al miedo, y evoca la lógica de un futuro todavía no visto, en el que las armas del poderoso son inútiles ante el devenir de la historia. En este texto se observa, por tanto, un tono violento que tiende a la subversión, a poner *patas arriba* la narrativa de que el mundo es así y que no se puede cambiar, esto al ubicar la desesperación y el miedo del lado de quienes tienen el rol de dominadores.

Con este mismo acento de severidad, Castillo traza otra línea en su espacio de lucha, en el artículo “A propósito de la tortura”, de 1972, en el cual, sin dejar de lado el matiz

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁰ Abelardo Castillo, “Editorial”, *El escarabajo de oro*, No 39, julio-agosto, 1969, p. 18.

filosófico, adquiere las tonalidades de la denuncia ante un fenómeno que se extenderá y marcará de manera profunda la historia del Río de la Plata y de toda Latinoamérica. En ese texto, el argentino repasa algunos momentos en que la tortura se convirtió en práctica sistemática, como la ocupación alemana en Francia y la ocupación francesa en Argelia, también cita a pie juntillas los testimonios de torturados argentinos —técnica que utilizará Ernesto Sábato años más tarde para redactar el *Informe “Nunca más”*—, y concluye con que: “[...] *todo* lo que se haga para acelerar su descomposición es legítimo. Es un acto de caridad hacia los hombres, hacia lo que todavía queda de humano en los hombres; es más que una necesidad histórica: como diría Marechal, es casi obedecer a Dios”.¹⁰¹ Este es uno de los pocos escritos políticos abelardianos en los que se observa el uso de absolutos, sin embargo la justificación es tanto ética como política; el primer aspecto adquiere tonos universalistas; el segundo se refiere al momento específico que se vive en Argentina. Ante los horrores de una realidad inmediata y terrible, para Castillo no basta con señalar el hecho, sino que hay que atacarlo, usando cualquier medio para combatirlo, aunque éste signifique que ese *todo legítimo* reconfigure una convicción personal.

La tortura es una de las prácticas más efectivas utilizadas por los desesperados del poder. Efectiva no sólo en su intención inmediata, obtener información, sino en su efecto social: el miedo. En el contexto de la dictadura militar argentina (1976-1983), donde no aparece el fenómeno, sino que se institucionaliza y se normaliza, el miedo a la tortura y a la desaparición forzada provocan un exilio masivo de militantes e intelectuales de izquierda. Durante este periodo sale a la luz *El ornitorrinco* (1977), que se establece con los mismos parámetros que las anteriores: resistir. Aquí se publica, en el número 9, la solicitud para que

¹⁰¹ *El escarabajo de oro*, No 45, agosto-septiembre, 1972, pp. 3-4. (las cursivas son mías).

el gobierno dé los nombres y el paradero de los desaparecidos,¹⁰² incluyendo un comentario sobre los derechos humanos en el editorial, lo que muestra su solidaridad con los desaparecidos y con quienes los buscan.

Esta publicación representa, por la persecución salvaje de disidentes, una afrenta directa al gobierno de Videla y, por lo tanto, un acto de sublevación de los miembros de la revista, que estuvieron dispuestos a asumir como una apuesta existencial, porque haberse negado significaría la traición a sí mismo como sujeto ético colectivo: “O resistimos, o la comunidad de hombres libres ya no será horizonte; ni la memoria será sentido”.¹⁰³ También, por lo tanto, una traición de su conciencia política: “Siempre habrá mil formas de justificación para ocultar nuestra cobardía, pero la conciencia moral, eso que no se pierde, es infalible... e inapelable.”¹⁰⁴ En este punto, la resistencia íntima, el mantenerse a sí mismo, entra en un estado tensionado con la convicción política. Otra vez, el actuar ético se pone en tensión con la postura ideológica.

En otro sentido, pero derivado del acontecimiento de la dictadura, en *El ornitorrinco*, Liliana Heker, integrante de la revista desde el número 6 de *El grillo de papel*, entra en una discusión con Julio Cortázar sobre los escritores exiliados, a partir de la publicación de un artículo en la revista colombiana *Eco* (No 205, noviembre, 1978), donde Cortázar se asume como un exiliado. Más allá de los momentos donde Heker se dedica a negar la posición de exiliado del escritor de *Rayuela*, nos interesa destacar su intención de romper la figura idealizada tanto de los que se fueron como de los que se quedaron: “No somos héroes ni mártires. Ni los de acá ni los de allá. El alejamiento, la permanencia en el

¹⁰² *El ornitorrinco*, No 9, enero-febrero, 1981, p. 4.

¹⁰³ Josep María Esquirol, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁴ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 50.

propio país, en sí mismos carecen de valor ético”.¹⁰⁵ Para ella, el acto ético se constituye en las acciones, la resistencia no se da con una actitud pasiva, sino de combate, ya sea desde afuera o desde adentro del país. Es relevante que la postura de Heker va a contracorriente del clamor de época que carga de significaciones y valoraciones políticas y morales el lugar de residencia.¹⁰⁶

Esta polémica continúa en el número 10 de la misma publicación, donde se incluye la respuesta de Cortázar en forma de carta, dirigida a la escritora. En ésta asume algunas de las críticas, pero se enfoca en la necesidad de no desviar la mirada del verdadero problema: “Discutir estas cosas entre nosotros es perder un tiempo que no pierden quienes nos barren y nos aplastan”.¹⁰⁷ Heker también responde sobre las intenciones de su artículo, arguye que no está dirigido al espacio personal, sino a establecer una postura, la suya: “Me privo de conmovirlo contándole por qué mi situación era menos confortable de lo que podría haber sido la suya acá. No importa demasiado, esa incomfortabilidad es la que la mayoría de nosotros *eligió*. Muchos estamos para la *resistencia*. Ya vendrán otros para los festejos”.¹⁰⁸ La resistencia es una elección, en ésta Heker sí ve un acto ético, del cual deviene también el sentimiento de heroicidad, pero no personal, sino colectiva, compartida por los demás resistentes.

A partir de este diálogo —como quiere llamarlo Cortázar— se observan ciertas concordancias entre Heker y Castillo, este último las expresa en una entrada del diario de

¹⁰⁵ Liliana Heker, “Exilio y literatura. Polémica con Julio Cortázar”, *El ornitorrinco*, No 7, enero-febrero, 1980, p. 5.

¹⁰⁶ “El lugar de residencia del escritor preocupaba a algunos sectores de la izquierda y señalaba la exigencia de un compromiso personal y físico con ideologías revolucionarias. Señalaba, asimismo, que la politización había alcanzado a las mediatizadas representaciones, a las innovaciones técnicas de los textos, así como a la ubicación política del cuerpo del escritor. El debate era prescriptivo ya que definía cuáles eran las estrategias discursivas más aptas para promover y afianzar causas políticas”. Saúl Sosnowski, *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*, Argentina, Poliedros, 2015, libro Kindle, “Pasos y pautas de la crítica literaria latinoamericana”, párrafo 3.

¹⁰⁷ Julio Cortázar, “Carta a una escritora argentina”, *El ornitorrinco*, No 10, octubre-noviembre, 1981, p. 4.

¹⁰⁸ Liliana Heker, “Polémica con Cortázar (ii)”, *Ibid.*, p. 7.

1976: “Releo el “resumen”. *Los que se van del país...* Quiere decir: los que se van *sin motivos*. Por lo menos, sin más motivos de los que tenemos unos cuantos que nos quedamos. Lo mismo hicieron cuando cayó Frondizi. Lo mismo, con Onganía. Después van a volver, como mártires, a pedirnos cuentas”.¹⁰⁹ En estas palabras es evidente el reproche no hacia los que se fueron, sino hacia los que regresan sin haberse expuesto; en ellas también se notan las fronteras difusas entre la convicción y el dogma, pero, sobre todo, la intención de mantener el discurso de la resistencia colectiva: de Sartre al Che, de los estudiantes de Córdoba a los mexicanos y checoslovacos. Esto Castillo sólo puede hacerlo quedándose; así como se quedó Walsh, con quien comparte la postura pero no la estrategia, como se evidencia en las primeras líneas de “Carta abierta a la Junta Militar”:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.¹¹⁰

1.2.3 Hacia una experiencia ética de la resistencia

Cuando la razón política no da cuenta del mundo queda algo por lo que escribir: la razón ética.

-Abelardo Castillo-

Se ha visto la forma en que la posición política de Castillo se articula con un actuar ético, por su defensa de la Revolución Cubana, su resistencia a hacer de la muerte del Che una tragedia, su tendencia a universalizar ciertos acontecimientos, el acto subversivo de publicar la solicitud, el reproche a quienes pretenden llamarse resistentes desde lejos. No

¹⁰⁹ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 306.

¹¹⁰ Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, p. 205.

obstante, su postura no se afianza en una teoría para después deslizarse sin miramientos en la práctica, sino desde una posición crítica hacia todo lo que atente contra lo que Castillo entiende como libertad.

El terreno ético despejado por Sartre —asumido por Castillo como espacio de construcción de sí— implica la relación dialéctica entre el compromiso y la libertad, porque elegir, sea cual sea la opción que se tome, es entendido como un acto derivado de la conciencia individual que *debe* hacerse responsable, ante él y ante los otros, del camino emprendido: “No estar justificados por nada pero crear a cada paso mis propios valores, hacer de mí otra cosa de lo que el azar, mis genes y la sociedad dispusieron hacer conmigo, eso, nos dirá Sartre, es uno de los caminos de la libertad. Si todos lo siguen, tal vez sea el de la libertad humana”.¹¹¹ Así, la elección, si bien es tomada por un individuo desde su orfandad existencial —particular e íntima— repercute irremediabilmente en las relaciones sociales, inherentemente políticas. Castillo convierte estas ideas en un discurso que anuncia el resurgimiento de la palabra como fuerza creadora y destructora a la vez, de sí y de la realidad, con sus propios rituales y su fe.¹¹²

La búsqueda constante de Castillo a través de la escritura, aunada a su postura crítica, lo lleva a desconfiar tanto de los marxistas como de los cristianos, pero no del marxismo o del cristianismo como doctrinas éticas:

Con el marxismo me pasa como con el cristianismo. No encuentro marxistas ni cristianos ni entre los afiliados comunistas ni en la Iglesia. El problema es: no puede ser que yo sea el único que comprendió a Marx o a Jesús. La única

¹¹¹ Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, Argentina, Seix Barral, 2010, p. 75.

¹¹² Nos atrevemos a proponer este término por el uso constante del escritor argentino de palabras como “credo”, “evangelio”, “confesión”, “revelación”, “creencia”, “ritual” por mencionar algunas, fuera de su relación con la Iglesia Católica. Baste un ejemplo: “Hay que darles a los hombres, debemos darnos los hombres, un nuevo sentimiento religioso de la vida, sin Dios o contra Dios (o incluso con Dios para el que cree), pero religioso”. Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 279. Parece obvio que el argentino utiliza la raíz latina del verbo *religare*, que se aleja del concepción tradicional y enfatiza el vínculo espiritual entre los seres humanos.

respuesta que encuentro es más o menos así: militar políticamente obliga a mentir, a callar. Si se milita, se aceptan las reglas del juego, y eso es de algún modo moral. Solución: no nací para la moral.¹¹³

El problema —visto desde la perspectiva de la época— no es tener una u otra convicción religiosa o política, sino la validez de su puesta en práctica en el espacio social: “Los escritores se encontraron, por lo tanto, cuestionados por las exigencias concretas de eficacia política inmediata que provenían de sectores militantes.”¹¹⁴ Estas exigencias de articular de manera coherente la postura ideológica con una ética llevan a Castillo —al igual que a muchos de los intelectuales que empiezan a escribir durante la década de los 60— a percibir el espacio cotidiano como el campo de batalla desde donde es posible la transformación de las subjetividades y, de la mano de ésta, combatir los discursos asociados al miedo, a la subordinación acrítica, a la idea de que cualquier cambio es imposible o no tiene sentido, a la clausura o a la cancelación del surgimiento de otras formas de comprender la realidad.¹¹⁵

Años después de esos momentos heroicos, Castillo clarifica los objetivos de esas resistencias, entre las que se cuentan contrarrestar las fuerzas que hunden en el miedo, en la tristeza, en la desmemoria y en el descreimiento:

Han muerto las utopías, oigo decir. Es la expresión de moda. La vienen susurrando desde hace veinte años —sólo que ahora ya la pronuncian en voz alta, con alegría y satisfacción— los conformistas y los imbéciles de mi generación y aun los más viejos, y muy pronto lo harán los más jóvenes, porque lo triste es que los muchachos de veinte años lo creen. No hay ninguna muerte de las utopías; estamos, precisamente, en el momento de forjar las nuevas

¹¹³ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁴ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 372.

¹¹⁵ Ya en los primeros años de esa década subversiva, Juan Carlos Portantiero señala la discusión en torno al concepto de “realidad” desde diferentes disciplinas y estratos como uno de los fundamentos de la labor escritural, incluyendo en esta discusión a la literatura, cuyo objetivo, desde la postura marxista, debe ser: “desmitificar, acabar con el idealismo, integrarse a la lucha humana por la libertad, introduciendo en el contacto de la conciencia con la realidad una concepción del mundo que redescubra su esencia objetiva”. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Argentina, Eudeba, 2011, p. 53.

utopías, algo que sirva para la esperanza o para la lucha o, sencillamente, para vivir. Si no le encontramos ahora un sentido a la historia, los años que nos esperan serán una pesadilla.¹¹⁶

Más que una ilusión pasiva derivada de la fantasía irrealizable, la utopía se presenta en Castillo como el impulso necesario para emprender acciones dirigidas a transformar la realidad. Sin esta visión de un futuro, el acto de la resistencia carecería, como la historia, de sentido; sin la potencia de la utopía, esas fuerzas de la resistencia se diluirían en el acto mismo, no existiría ningún discurso que las sostuviera y los dueños de la mentira, los burgueses, que tanta repulsión causan al escritor sampedrino,¹¹⁷ tampoco tendrían una fuerza que se les opusiera.

No obstante —agrega— la utopía no se concibe como un lugar al que se pueda llegar por el mismo camino, ni tiene una dimensión única:

Saber de antemano que nuestra verdad no es accesible por igual a los demás no significa caer en el escepticismo o la heterodoxia, ni siquiera en la duda. El militante de buena fe, el hombre religioso de buena fe, no piensa nunca “puedo estar equivocado”, porque esto sería dudar de aquello por lo que lucha. Sin embargo, debería ser capaz de entender —siendo absolutamente honrado— que hay otros tan convencidos como él, equivocados o no, de que el mundo se compone por otros medios que no son los suyos.¹¹⁸

Desde la visión de una ética radical, la apertura a la existencia y validación de otras perspectivas no significa la supresión de la propia, sino que es—al menos para Castillo y para Mijaíl Bajtín— un aspecto indispensable para la concreción de la experiencia social sin que ésta se revierta y anule al sujeto:

¹¹⁶ *Diarios (1954-1991)*, pp. 455-456. Esta entrada del diario es de 1990, queremos mencionar la fecha sólo en este caso para señalar que esta idea no es un capricho de juventud, sino una posición que se mantiene en el discurso político de Castillo.

¹¹⁷ “Yo tengo una aversión orgánica por el burgués; una (debo confesarlo) aversión apolítica, irracional. Veo a uno de estos hijos de puta y es como si me zambulleran en un barril de estiércol —y de ahí mi malhumor constante—”. *Ibid.*, p. 208.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

El que yo lograra experimentar intrínsecamente la postura vital de aquél que sufre me puede incitar a un acto ético; ayuda, consuelo, reflexión cognoscitiva, pero en cualquier caso, al momento de la empatía ha de seguir el regreso a sí mismo, a mi propio lugar al exterior del que sufre, porque sólo desde un lugar propio el material vivenciado puede cobrar un sentido ético, cognoscitivo o estético.¹¹⁹

Es más que evidente que la empatía no siempre cumple su propósito, no todos los actos dirigidos a hacer sentir *lo mismo* en el otro llegan a lograrlo, incluso puede haber intenciones “oscuras” detrás de la búsqueda de empatía (es el caso de la manipulación a partir de la retórica psicagógica), sin embargo, el discurso de una renovación ética —concebida desde su articulación con la resistencia política— se sostiene en la posibilidad de encontrar una relación de acercamiento entre el yo y el otro, sin que ninguno de los dos se imponga o se diluya.

Tal vez por eso la postura humanista de Castillo molesta tanto a los defensores de la ortodoxia partidista, y tal vez por eso también su ataque es tan férreo: “No somos ni virtuosos, ni indignados discípulos de la VERDAD ABSOLUTA, no estamos encaramados sobre ella, hablando de arriba abajo; pero tampoco queremos delegar en nadie nuestro derecho a la reflexión y a la crítica”.¹²⁰ Esta que se intenta alejar tanto de la verdad absoluta como de la ingenuidad, se fundamenta en la actitud crítica no solo hacia una ideología específica, sino hacia cualquiera que pretenda reducir la libertad humana a la lógica de la dominación perpetua.

Es desde la escritura, entonces, que Abelardo Castillo busca resistir, defender y atacar a quienes se creen dueños de la verdad absoluta. Si bien es cierto que el argentino

¹¹⁹ Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000, pp. 38-39.

¹²⁰ Editorial de *El grillo de papel*, No 3, marzo-abril, 1960, p. 3.

también habla de verdades, la posición crítica permite al escritor inscribir su propia visión, compartida pero única, en la cual hay otras fuerzas, constructoras de otras realidades.

1.2.4 Otras fuerzas se sublevan: el anarquismo en la ética abelardiana

El dolor es un elemento normal en el mundo. No sufrir es un síntoma patológico.

-Rafael Barrett-

Si bien la influencia de Sartre es una de las piedras angulares de la visión del escritor argentino, no es la única. En la cápsula “¿Qué leen los escriben?”,¹²¹ Castillo menciona los diez libros o autores que más importancia han tenido para él; uno de los nombres que menciona es el del español Rafael Barrett (1876-1910), el cual llama la atención porque, a diferencia de otros (Poe, Borges, Marechal, Arlt, Dostoievski, Cervantes, Kafka, Neruda, Sartre, Rilke, Dante, Hesse), su nombre aparece fugazmente en la revista. En el ensayo “Una madrugada para Rafael Barrett”, Castillo narra algunos acontecimientos del escritor, tanto en España como en Paraguay y Argentina, a partir de los cuales hace una valoración del autor: “Barrett estuvo entre nosotros seis años. En el relámpago de ese tiempo se hizo revolucionario, escribió una docena de libros imborrables y fundó una literatura y una ética”.¹²² Nos centraremos, por ahora, en la segunda.

En este ensayo, el argentino recupera algunos episodios de la biografía de Barrett para mostrar cómo y en qué se funda esa ética. El primer momento es, efectivamente, la superación de sí mismo, el rechazo, azaroso si se quiere, a su condición social privilegiada,

¹²¹ <https://youtu.be/7-E9ahr2GTI>.

¹²² Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, p. 158.

a su cuna aristocrática.¹²³ Sin embargo, es su recorrido sudamericano el que más interesa a Castillo. En 1908, Barrett llega a Paraguay, donde participa en revueltas contra el gobierno, pero además se dedica a rescatar los cadáveres que quedaban en las calles: “Entonces, en medio del tumulto *apareció* Barrett: se había procurado un coche de plaza e iba, solo entre las balas, descalzo, recogiendo o restañando cuerpos”.¹²⁴ La retórica empleada por Castillo parece sustentar una imagen mítica, casi santificada, del anarquista español, en primer lugar por el uso del verbo aparecer (podría haber dicho *llegó*), como si repentinamente Barrett se materializara dispuesto a dejarse afectar por el sufrimiento del otro, que además va descalzo y, heroicamente, camina en medio de las balas, como el ruiseñor de Miguel Hernández.¹²⁵

El tercer momento que Castillo recupera de la biografía de Barrett para explicar la fundación de una ética, es su propia muerte, mejor dicho, la causa de ésta, no la enfermedad que lo mata, sino las circunstancias que la provocan. El hecho se da en Buenos Aires, el español ve a un mendigo buscando comida entre la basura, encuentra algo y se lo come; en este punto, Castillo le cede la palabra:

¡También América! Sentí la infamia de la especie en mis entrañas. Sentí la ira implacable subir a mis sienes, morder mis brazos. Sentí que la única manera de ser bueno es ser feroz, que el incendio y la matanza son la verdad, que hay que mudar la sangre de los odres podridos. Comprendí en aquel instante, la grandeza del *gesto* anarquista, y admiré el júbilo magnífico con que la dinamita atruena y raja el vil hormiguero humano.¹²⁶

¹²³ Castillo cuenta que en su España natal Barrett se ganó la enemistad de un aristócrata poderoso, quien lo injuria llamándolo homosexual, por lo cual: “Barrett le molió el lomo a latigazos, en un teatro, ante todo Madrid, y exhibió un certificado médico sobre su impoluto esfínter”. *Ibid.*, p. 152.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 154. Cursivas nuestras.

¹²⁵ “Cantando espero a la muerte,/ que hay ruiseñores que cantan/ encima de los fusiles/ y en medio de las batallas.” Miguel Hernández, *Poesías*, México, EMU, 1983, p. 68. La comparación de la imagen épica del escritor no nos parece una casualidad, sino que sus similitudes, como hemos intentado demostrar, hacen manifiesto el discurrir histórico de una “estética de la liberación” a la que concurren no sólo escritores, sino una gama extensa de productores y reproductores de la cultura.

¹²⁶ Rafael Barrett, *Apud*. Abelardo Castillo, *Ibid.*, pp. 157-158. Cursivas nuestras.

No es que el español muera exactamente por esto, sino que a partir de este episodio empieza a alejarse de sus círculos habituales y a frecuentar los barrios de los miserables, donde contrajo la tuberculosis que lo mató. Esta secuencia narrativa devela el tipo de tradición ética a la que Castillo quiere pertenecer: aquí está el gesto discreto que surge del dolor compartido por el individuo ético, que se siente responsable y actúa en consecuencia como ser político; aquí está la violencia con la que se delimita el lugar desde el cual se resiste, el rostro destrozado del vagabundo que guarda el nombre del enemigo: la miseria; aquí está la firmeza de quienes donan su vida por los otros; también está la exaltación de esas fuerzas esenciales que actúan sobre el cuerpo y la búsqueda de vías para transformar la realidad.

Así es como el anarquismo, concentrado en la figura de Rafael Barrett, se convierte en un modelo de experiencia ética, y sin embargo este no es el único referente anarquista que influye en la concepción y en la práctica de una ética. La asimilación de la perspectiva anarquista por parte de Castillo se explicita en el ensayo “Ir hacia la montaña o hacer que venga”, publicado en el No 3 de *El grillo de papel*. Aquí, el argentino expone como parte de su mirada estética las ideas de Herbert Read (1893-1968), específicamente el concepto de “comunismo esencial”, vertido en *Anarquía y orden*, ensayos escritos entre 1938 y 1949. Read plantea que el comunismo no es una teoría, sino un rasgo inherente a la naturaleza humana, por lo cual no necesita de ninguna institución que la sostenga.

Este matiz permite Castillo introducir la discusión sobre la función del arte, el acto creativo y su relación con la realidad social: “Suponer que el arte no *testimonia* las necesidades históricas de la especie, equivale a decir que un hombre, por el solo hecho de

escribir versos o componer música, tiene vivencias de silfo, o de arcángel”.¹²⁷ Además del rechazo a la idea del artista actuando desde su torre de marfil, también se observa un primer guiño del lugar del arte en la maquinaria política: dar testimonio. Éste, sin embargo, no necesariamente debe estar vinculado directamente con el contexto inmediato —como sí sucede en el caso del sublevado Walsh—, sino que también puede configurarse indirectamente a través de la ficción como una forma de despertar ese “comunismo esencial” en cada ser humano.

La esencia de lo común, arguye Castillo, no puede ser comprendida del todo si no se articula con la visión del inglés sobre la realidad y el acto creativo: “[...] la creación es la expansión de la conciencia, la conquista de nuevas zonas de comprensión. La creatividad es la ampliación sensible de la realidad”.¹²⁸ Así, la relación entre la actividad creativa, la comprensión del mundo y la ampliación de lo sensible¹²⁹ se convierte en un punto de articulación entre la ética y la estética; es decir, una *estética*. Como se puede intuir, la realidad —tanto para Read como para el argentino— no tiene una naturaleza unívoca, sino heterónoma, sin embargo, esta multiplicidad no reside en la realidad misma, sino que se relaciona dialécticamente con la percepción del individuo: “La realidad es múltiple: es un campo magnético con líneas de fuerza que atraviesan todos los puntos del compás de la sensibilidad humana.”¹³⁰

¹²⁷ Abelardo Castillo, “Ir hacia la montaña o hacer que venga”, en *El grillo de papel*, Número 3, marzo-abril, 1960, p. 10. Las cursivas son nuestras.

¹²⁸ Herbert Read, *Anarquía y orden*, trad. A. Sage, Argentina, Américalee, 1959, p. 23.

¹²⁹ Esta concepción de la estética como ampliación del campo de lo sensible coincide con la postura que desde la reflexión filosófica estructura Jacques Rancière: “Eso es lo que significa ‘estético’: la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible”. *El malestar de la estética*, trad. Miguel Ángel Petrecca et al, Argentina, Capital Intelectual, 2011, pp. 40-41. Esta coincidencia y sus repercusiones en una “política” de la literatura serán desarrolladas en el siguiente capítulo.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 79.

En este sentido, la postura antidogmática de Castillo también le concede explorar las dimensiones de esta realidad, en contraposición con la actitud asociada al dogma, que aísla al individuo humano y no lo deja emerger como sujeto ético, ya que desde ahí sólo puede observar una de esas *líneas de fuerza*, blinda la mente y los sentidos de la comprensión de otras posturas: “El solo, el ajeno en estado puro ni siquiera tiene enemigos, no los tiene afuera de él. Entonces empieza la lucha. El duelo es íntimo y secreto, mil veces más salvaje que una batalla, porque no tendrá descanso ni tregua ni habrá quien lo comparta”.¹³¹ Sin embargo, no es plausible pensar que se puede obligar a nadie a confrontarse a sí mismo, a hacer emerger el individuo, no hay ley, ni imperativo tan eficaz que obligue a la expansión de los límites o de la libertad, es más bien un buscar formas, crearlas, para despertar esas fuerzas esenciales, que están ahí, latentes, en lo profundo.

Por otro lado, percibir “las realidades” significa para el sujeto estar abierto, dejar entrar otras visiones, discutir con ellas o aceptarlas, y para esto hay que aprender a leer de otra forma: “[...] en el hueco de las palabras, los objetos y los actos se reorganizan como desde la nada y adquieren la forma y el sentido de una revelación”.¹³² Castillo afianza así su fe en el poder transformador de la palabra, pero para que la transformación sea posible es necesaria una lectura que no se deslumbe con la palabra misma, sino que busque en sus huecos. De esta forma, la práctica misma de la escritura posiciona a la palabra como un arma que ataca desde abajo, que se filtra por los intersticios de la cultura dominante, que conlleva ya la posibilidad de la transformación de la subjetividad:

Todo puede ser modificado. En la realidad, en el individuo, en las cosas. La gente sabe esto, por eso cuando necesita que un ferrocarril atraviese una montaña dinamita la montaña. No obstante, siempre he creído que las grandes

¹³¹ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 19.

¹³² Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 53.

empresas —dinamitar montañas, por ejemplo— son más fáciles que las pequeñas.¹³³

Lo que busca el escritor comprometido éticamente es, entonces, cambiar la percepción y, en consecuencia, el actuar del individuo, porque “lo que se necesita es producir una revolución en los hábitos morales y mentales”.¹³⁴ Parece evidente ahora que el sentido de *estética* que construye Castillo se encamina a la recuperación del espacio íntimo.

En el contexto de la lucha por el espacio íntimo, la palabra deja su estado de pasividad y se vuelve ofensiva, pero no se asienta en el escándalo de la sublevación, sino en el avance lento y constante de la resistencia, que se infiltra, como pequeños ríos subterráneos, en la búsqueda de activar ese: “[...] principio de solidaridad desinteresada latente en cada hombre”.¹³⁵ Sin esta convicción, el acto de resistir desde la escritura no tendría sentido dentro de la experiencia ética, que no sería ni ética ni experiencia. La inclusión de ideas anarquistas —Read y Barrett— es una muestra de la lucha de Castillo contra la ortodoxia: la función del arte y la posición del artista —en el primero— se convierten en fuerzas focales con las que el argentino defiende su posición; en el segundo, es un arma de destrucción de la ingenuidad y el dogma, así como de las teorías que lo sustentan.

La resistencia y la sublevación tienen su origen en un sujeto que se ha dejado afectar por el dolor, propio o ajeno; ninguno, ni el sublevado ni el resistente, olvida la pérdida, ésta les da fuerza, los impulsa a actuar. Este impulso es una reacción que los sujeta a la singularidad del acontecimiento. Ahí, en ese momento particular, donde la resistencia íntima tiende sus lazos hacia la lucha política, emerge el sujeto ético, que se siente

¹³³ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁴ Herbert Read, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁵ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 108.

responsable, mas no culpable, por todo y por todos, y ha aceptado la demanda que lo convoca: “No he venido al mundo para salvar a nadie, ni siquiera a mí mismo. Lo único que puedo hacer es buscar implacablemente una verdad que a veces vislumbro. Esto sí acaso le sirva a alguno.”¹³⁶ Una vez inmerso en la demanda infinita de su responsabilidad, el sujeto ético mira hacia arriba, hacia el poder, para buscar las causas del dolor, pero ataca desde abajo, en las calles, en los pueblos, en las casas, en espacio discreto de la intimidad, para filtrar su palabra hasta que la fuerza provocadora del dolor desaparezca. Tanto el resistente como el sublevado buscan la libertad colectiva, se mueven, chocan, pierden, no importa, fracasar es la ocasión para una nueva fortaleza: “[...] lejos de que el fracaso sea una razón para el abatimiento o el desafecto, creo que debería considerarse como la condición para el coraje en la acción ética”.¹³⁷ Los obstáculos incitan, en el sujeto ético, una nueva razón para continuar. La diferencia, entonces, entre el que se subleva y el que resiste son las formas con que se oponen a las fuerzas contrarias; el primero lo hace *vis a vis*; el segundo busca los resquicios del sistema para infiltrarse y atacar sin ser visto.

Alguien podría pensar que Castillo elige ser un escritor comprometido éticamente por comodidad, alguien podría agregar que escribir es una evasión de la realidad, que las dictaduras no caen con palabras sino con fusiles, pero ese alguien olvida que el poder se fundamenta en discursos que se atribuyen la propiedad de la verdad absoluta. Así, la experiencia ética del levantamiento —resistente o sublevado— es asumida por Castillo y direccionada a violentar la ilusión de la autonomía como la única vía para comprender y vivir en el mundo. Es por eso que el escritor argentino busca con sus palabras las raíces del

¹³⁶ *Ibid.*, p. 213.

¹³⁷ Simon Critchley, *op. cit.*, p. 79.

heroísmo —ejemplificadas en la muerte del Che y de Barrett—, sin las cuales los árboles o los humanos que resisten se hundirían o se los llevaría el río.

Así, con el futuro por hacer y el dolor como potencia, Castillo traza el espacio de su resistencia política y *esética*, él mismo se construye desde ese espacio, existe desde ahí, y no obstante es consciente de que las contradicciones son inherentes al sujeto ético y al sujeto político: “Ya no quedan sueños religiosos, imperativos morales ni fatalismos históricos. Tal vez tenga razón Herbert Reed (*sic.*) y, de todos modos, debemos cambiar el mundo, aunque más no sea por razones estéticas”.¹³⁸ La concepción estética-literaria de Castillo es, como veremos en el siguiente apartado, menos espectacular en sus resultados palpables y, sin embargo, por sus propias características, acarrea complejidades particulares.

¹³⁸ Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, p. 251.

CAPÍTULO 2: LA ESTÉTICA LITERARIA EN LA
PERSPECTIVA DE ABELARDO CASTILLO

La literatura nunca llegará a ser mi medio de vida
eso es natural. Pero, al menos hoy, me animo
a pensar que pueda llegar a ser mi justificación.
-Abelardo Castillo-

Indagar en la práctica discursiva de un escritor como Abelardo Castillo —que empieza a publicar en un momento histórico de ruptura generalizada, los años 60, en la cual las fronteras entre los discursos se flexibilizan— implica, en un primer momento, trazar una distinción, artificial pero necesaria. Este trazo —de naturaleza histórica e ideológica—, que permite separar y ordenar la incidencia del arte sobre el mundo, es lo que Jacques Rancière denomina estética:

Si “estética” es el nombre de una confusión, dicha “confusión” es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas del pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizá equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad.¹³⁹

Esta separación e identificación de los objetos y las experiencias que operan los objetos de arte conlleva la irrupción de la estética en los terrenos de la experiencia social y, por ende, de una cierta forma específica de “hacer política”.¹⁴⁰ Con la irrupción en esta zona de lo

¹³⁹ Jaques Rancière, *El malestar de la estética*, trad. Miguel Ángel Petrecca *et al.*, Argentina, Capital Intelectual, 2011, p. 13.

¹⁴⁰ “El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio”. *Ibid.*, p. 33. El reconocimiento —por parte de una amplia franja teórica y filosófica del pensamiento crítico sobre el arte— de que la autonomía de la estética no significa su aislamiento del mundo social, sino la posibilidad de su irrupción como un factor no previsto por los discursos oficiales, parece ser uno de esos puntos de inflexión que se asientan del lado de quienes se autodefinen desde el compromiso: “La fe en la autonomía literaria también puede ser leída, entonces, como parte de un compromiso implícito con anhelos de libertad individual, nacional y continental”. Saúl Sosnowski, *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*, Argentina, Eduvium, 2015, edición Kindle, “La novela

político, con la cual históricamente ha mantenido una tensión constante, la estética no sólo se instaura como el espacio desde donde es posible esclarecer aquello que permanece oculto en las expresiones de lo social, sino que se apropia, a su vez, de la facultad transformadora de las subjetividades y sus interacciones: “Claro está que la forma estética transfiere esta realidad conocida y valorada a otro plano valorativo, la somete a una unidad nueva, la ordena de una manera nueva: la individualiza, la concreta, la aísla y la concluye, pero no anula en ella lo conocido y valorado”.¹⁴¹ De esta manera de entender la autonomía estética, se deriva la asimilación de la experiencia que un objeto de arte propone como un momento radical de la ética y, ya que incita la revalorización de lo ya conocido, de la política.

Para el caso particular de lo ético y lo político en la estética literaria, en razón de que cada arte ha forjado sus propias técnicas y temas en el fogón de sus prácticas históricas, tendríamos que focalizar nuestras reflexiones en el lugar preponderante otorgado a la palabra dentro del marco específico de su formación artística: “El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino ‘natural’ por el poder de las palabras. Esta *literariedad* es la condición al mismo tiempo que el efecto de la circulación de los enunciados literarios ‘propiamente tales’.”¹⁴² En este sentido es que se puede identificar un primer efecto subversivo de la estética literaria, centrado en la efectividad de la desviación, concebida entonces como anti o contra “natural” o, mejor, dicho, como contraria a la idea misma de destino. Desde esta perspectiva, la fuerza contestataria de la palabra, dentro del marco de la estética literaria, no reside en su poder de

latinoamericana en escena”, párr. 37.

¹⁴¹ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, España, Taurus, 1989, pp. 34-35.

¹⁴² Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, trad. Cristóbal Durón et al, Chile, LOM, 2009, p. 50.

convencimiento, sino en su capacidad para *desordenar* y reorientar el mundo de lo sensible,¹⁴³ donde el yo se aleja por un momento de su estatuto autonómico al percibir objetos y personas que antes no *estaban* ahí o escuchar voces donde antes oía sólo ruido, y se *abre* así la posibilidad de afectación por el otro.

Así también, y una vez inscrita en el espacio de la estética literaria y sus prácticas, la estructura de la experiencia ética propuesta por Critchley no puede quedar intocada, en un primer acercamiento porque la propia noción de sujeto se desplaza, sin desvincularse de su origen autoral, hacia la concurrencia de subjetividades en el espacio ficcional: “Tal vez yo no pueda saber cómo soy ni pueda explicarlo, pero, en mis libros, mis personajes son quienes me dicen cómo soy. Sobre todo cuando actúan de una manera en que yo no actuaría, están, de algún modo, denunciándome”.¹⁴⁴ Este movimiento de denuncia de parte de los personajes hace visible la crisis de la autonomía¹⁴⁵ de Castillo al inscribir su actividad en el espacio estético; sin embargo, como veremos, sus efectos no se restringen a este aspecto, sino que trastocan todo el proceso de la experiencia ética.

En este sentido retomamos los elementos que nos permitieron configurar la estructura de la experiencia ética de la escritura centrada en el acontecimiento: afectación

¹⁴³ “La expresión ‘política de la literatura’ implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes.” Jacques Rancière, *Política de la literatura*, trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo, Argentina, Libros del Zorzal, 2001, p. 10.

¹⁴⁴ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 23.

¹⁴⁵ Hay que recordar que uno de los elementos fundamentales en la configuración de la estructura de la experiencia ética, propuesta por Simon Critchley, es la condición heterónoma del sujeto, que el inglés llama *dividuo*. Cabe señalar que el concepto de heteronomía es tomado por Critchley de Emmanuel Levinas, al que hace algunas objeciones, como la imposición del gran Otro a la subjetividad del yo. A pesar de los matices, parece pertinente aclarar algunos usos del concepto que persisten en esta investigación. En este caso, habría que puntualizar que el filósofo lituano no propone el binomio autonomía-heteronomía como oposición, sino como un desplazamiento, como lo indican las palabras esclarecedoras de Silvana Rabinovich: “[...] la heteronomía no se contrapone a la autonomía, sólo la interpela, para recordarle su condición de frágil heredera”. *Interpretaciones de la heteronomía*, México, UNAM, 2018, p. 20.

por el otro¹⁴⁶, aceptación de la demanda, surgimiento del sujeto ético, cuyo sustento de actuación son las convicciones, el compromiso político y la responsabilidad universal. No obstante, al concebir la literatura como el régimen artístico de la palabra, delimitado por prácticas sociales e históricas, en el que el discurso no establece un vínculo inmediato y directo con la realidad, sino que éste mismo crea su referencia, las preguntas que intentamos dilucidar adquieren otras tonalidades y matices: ¿de qué forma son mediatizadas las convicciones y el compromiso de un sujeto-autor una vez que tiene conciencia de que su práctica es estética? ¿En qué medida se trastoca la experiencia ética de Castillo en sus ficciones literarias? ¿Existe una ética que precede y motiva al acto mismo de la creación en la estética literaria? ¿Dónde ubicar la figura del otro en la experiencia estética? ¿Cómo se manifiesta la ética heterónoma en la *literariedad* propuesta por Rancière? ¿De qué manera afecta el desplazamiento del sujeto a la concepción misma de acontecimiento? ¿Qué rol juega el lector en la experiencia ética que propone la literatura? Y, por último: ¿es la perspectiva de la estética literaria de Castillo una sublevación o tiende más a la resistencia?

De las búsquedas teóricas de Mijaíl Bajtín, Terry Eagleton y Jacques Rancière en torno al fenómeno literario, destacamos la persistencia del discurso ético como el soporte que les permite configurar y señalar la dimensión política de la literatura. La consecuencia, para el caso que nos compete, es ver de qué forma Castillo se inscribe en la tradición de una *estética de la liberación*.¹⁴⁷ Al considerar que la práctica escritural realizada desde el

¹⁴⁶ “El sujeto, en su exposición ante la vulnerabilidad del otro, descubre su propia vulnerabilidad”. *Ibid.*, p. 19. Este acto de dejarse afectar por el otro se convierte en una de las condiciones para que pueda emerger el sujeto heterónimo de Levinas.

¹⁴⁷ A este respecto, es importante destacar el proyecto que desde la filosofía latinoamericana emprende, en 1973, Enrique Dussel con los dos tomos de *Para una ética de la liberación latinoamericana*, México, Siglo XXI, 2014. Aquí, el filósofo argentino traza algunos de los ejes críticos que lo llevan a identificar una ruptura radical en el pensamiento sobre la ética a partir del pensamiento levinasiano. No obstante esta confluencia, de la propuesta de Dussel sólo retomamos, en el momento del análisis de los cuentos de Castillo, los conceptos de di-diferencia y dis-tinción para identificar la figura difusa del otro radicalmente distinto de mí, indispensable para una experiencia ética. Esto debido a que el proyecto de Dussel, al momento de la redacción de esta investigación, no ha sido asentado en la publicación de un tercer tomo y, por lo tanto, no podemos prever las

espacio estético establece una relación específica y diferenciada entre autor, obra y lector, y éstos con la realidad social, nos abocamos a esclarecer las formas en que la experiencia individualizada, y hasta cierto punto autónoma, de escribir ficciones deviene experiencia heterónoma.¹⁴⁸

Esta discusión es el telón de fondo que nos permite explorar las aristas del acontecimiento estético como una actividad de sublevación y/o resistencia políticas fundada en el discurso y en la práctica de una ética. Este tipo de acontecimiento, diremos, sólo puede ser considerado tal al articular las relaciones que se dan entre los elementos indispensables del fenómeno literario: el autor, el texto y sus estrategias, el lector, y sus contextos. Si bien el autor, el texto y el lector se abordan aquí por separado —en razón de que cada uno de estos elementos “actúa” en espacios específicos—, hay momentos en que es ineludible señalar sus vínculos para delimitar sus alcances y posibilidades.

2.1 EL AUTOR HETERÓNOMO EN LA ESTÉTICA DE ABELARDO CASTILLO

Anoche, mirándome al espejo, vi una
 multitud de Castillos en sobre relieve.
 -Abelardo Castillo-

El arte y la vida no son lo mismo,
 pero deben convertirse en mí en algo unitario,
 dentro de la unidad de mi responsabilidad.
 -Mijaíl Bajtín-

relaciones que entre ética y estética propondrá.

¹⁴⁸ Para la ética levinasiana, la palabra no puede entenderse desde su dimensión abstracta, ya que siempre es una manifestación corporal, dicha por una boca y escuchada por un par de oídos: “Escuchar al otro comporta el gesto de inclinarse hacia él a fin de escucharlo mejor. Se trata de *prestarle el oído* y al mismo tiempo de *prestarle la boca* para volverse su testigo”. *Ibid.*, p. 128. Una vez inscrita en el terreno ficcional, la palabra despliega con más potencia su característica heterónoma: “[la ficción] se preocupa por lo inverificable y en lugar de resolver el problema a partir de una unidad supuestamente originaria —excluyente—, señala lo *múltiple* en la diferenciación”. *Ibid.*, p. 122.

Para conquistar el no-sentido del mundo,¹⁴⁹ Abelardo Castillo adopta la mirada atea del existencialismo sartreano, en la que la orfandad del sujeto funciona como el momento inaugural de su lucha por la libertad. Ahí también cobra relevancia la palabra proferida desde la estética literaria, ya que abre un espacio donde es posible inventar la existencia y sus sentidos: “La poesía no es una manera de escribir, es más bien un modo de vivir, de percibir el mundo”¹⁵⁰. Desde esta perspectiva, un autor es aquel sujeto que establece una relación de responsabilidad con su obra,¹⁵¹ en este caso, al ser su materia prima, con el lenguaje: “Cada palabra tiene un sonido ideal, eso es lo que se me escapa tan a menudo. Es imposible rebelarse contra una ley sin conocerla, luchar sin saber contra qué es necesidad. Así con el idioma”.¹⁵² Dicha responsabilidad se manifiesta en la queja constante del argentino ante la imposibilidad de verse a sí mismo como un escritor completo, terminado, indispensable.¹⁵³ Sin embargo, más allá de la estrategia retórica dirigida a configurar la

¹⁴⁹ “Algo tiene un sentido, por fin, que debemos conquistar al no-sentido”. Albert Camus, *El hombre rebelde*, trad. Josep Escué, España, Alianza, 2016, p. 408. Si bien son más que sabidas las diferencias entre Sartre y Camus, no se deben perder de vista los puntos en común entre estos existencialismos, paralelismos que el propio argentino asume en su ensayo “El argelino silencioso”: “Estas palabras de Nietzsche, apenas variadas por Sartre (‘se muere demasiado pronto o demasiado tarde’), pudieron también ser pensadas por Albert Camus y parecen escritas para él”. Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, Argentina, Seix Barral, 2010, p. 37.

¹⁵⁰ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, Argentina, Seix Barral, 2014, p. 25.

¹⁵¹ La relación que proponemos del autor con su obra no se establece a partir de la identificación; es decir, no buscamos correspondencias exactas de la personalidad del escritor en sus textos, ni consideramos ésta como un eje interpretativo que explique el sentido de su literatura, ya que, como se ha hecho patente en el desarrollo de la teoría estructuralista, la personalidad de un autor es irrelevante como categoría teórica. Sin embargo, tampoco aceptamos la invitación barthesiana al funeral del autor, debido a que nuestras indagaciones se centran en la experiencia y su diversificación en el fenómeno literario, por lo cual partimos de la premisa de que el sujeto-autor realiza una acción (escribir) con ciertas intenciones. Que estas intenciones se transmitan a cabalidad en sus textos no parece, por el momento, pertinente para la investigación. No obstante, la noción sartreana de compromiso asumida por Castillo devela la preexistencia de un proyecto determinante para el acto mismo de escribir. Las consecuencias de este proyecto previo y sus articulaciones en una práctica escritural específica son los componentes relacionales que nos permiten abordar el fenómeno literario como experiencia.

¹⁵² Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 53.

¹⁵³ “Es triste ver el fracaso: no he adquirido la soñada soltura, aquel quimérico estilo sin tachaduras; sigo todavía corrigiendo y corrigiendo, tachando, cambiando, y lo peor: siempre con la certeza de no haber hecho nada”. *Ibid.*, p. 33.

imagen de escritor fracasado, nos centramos en la insistencia ética de continuar a pesar de no haber satisfecho la demanda.

Así, podemos señalar que la motivación de la praxis literaria de Castillo se funda sobre el convencimiento de la palabra como un agente de transformación.¹⁵⁴ Consideramos, de la mano de Rancière, que la separación entre lo estético y lo que no lo es no se puede restringir a la identificación de tal o cual objeto, sino que conlleva y determina la experiencia misma, por lo tanto podemos afirmar que Castillo, como autor, se escinde en la medida en que su escritura se aproxima al espacio literario: “Un escritor de ficciones es alguien que en la vida cotidiana muy raramente puede comunicar lo que siente, sus miedos, sus admiraciones, sus pasiones, su amor”.¹⁵⁵ Si bien estética y ficción no son sinónimos, se vinculan al manifestar ambos términos la delimitación entre campos de experiencia. En el caso de la cita anterior, el sampedrino atribuye al espacio ficcional, en oposición al cotidiano, una mayor capacidad para la transmisión de afectos, por lo que el sujeto-autor de ficciones tiene a su disposición un campo de acción más amplio y diversificado.

La fisura en la idea de realidad que implica la ficción, sin embargo, no puede ser totalizadora, sobre todo si se parte de las nociones de compromiso y responsabilidad, las cuales implican ciertas obligaciones y conllevan una intención y un fin, ya que: “Nuestro primer *deber* de escritor es, pues, devolver su dignidad al lenguaje”.¹⁵⁶ Lo que pide el filósofo francés al escritor es, primeramente, conocer el lenguaje; su actividad, entonces, se concentra en la recuperación de la palabra como agente transformador. La meta propuesta

¹⁵⁴ Así se percibe, también, desde la crítica literaria: “[...] no es descabellado aceptar que la palabra, tanto la pronunciada desde el sitio del poder como aquella que es disparada con propósitos contestatarios, desencadena dispositivos que pueden llegar a regir el destino de los hombres”. Saúl Sosnowski, *op. cit.*, “Escenarios y funciones”, párr. 21.

¹⁵⁵ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 13.

¹⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Argentina, Losada, 2003, p. 307. Cursivas nuestras.

por Sartre resulta fundamental para dar sentido al acto de escribir, ya que si se concibe la palabra desvinculada del pensamiento que la expresa, éste separado de la realidad social de la que emerge; si se pretenden borrar los efectos del lenguaje y sus relaciones con el mundo, la experiencia sólo quedaría en un juego inerte que se dirige tautológicamente hacia sí mismo, sin ninguna incidencia en la subjetividad del individuo y, por ende, tampoco en la realidad social.

El primer momento de la escritura literaria es, entonces, epistemológico y ético, ya que el escritor acepta la vinculación de su actividad a la demanda infinita de devolver la dignidad al lenguaje al vincularlo con el acto de comprender y experimentar lo que se concibe como realidad. Para lograr esto, el sujeto-autor debe ser capaz también de reconocer la forma en que su propia tradición literaria ha ido construyendo un tipo de relación específica entre el régimen estético y el político:

Rebelión contra la metrópoli, apropiación de lo universal, desdén por la cultura del Poder y por las formas sacralizadas del lenguaje, busca de lo argentino a través de la palabra: estas características han ido formando nuestra literatura. Ése fue el camino que abrieron con sus libros nuestros grandes escritores. Ése es el único camino que podemos seguir nosotros.¹⁵⁷

Se puede decir, entonces, que el reconocimiento del autor dentro de una tradición literaria adquiere sentido ético cuando se sustenta en el proyecto de la rebeldía. Con el fin de esclarecer la especificidad de la rebeldía estética de Castillo, si ésta tiende a la sublevación o a la resistencia políticas, profundizamos en algunos aspectos de la influencia de los ya mencionados anarquistas Rafael Barrett y Herbert Read, en específico la apropiación de una ética encaminada a oponer resistencia a la “cultura del Poder”, que se expresa a través

¹⁵⁷ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, pp. 60-61.

de la desacralización del lenguaje, en el primero; en el caso de Read, la designación del rol del intelectual en la lucha revolucionaria.

En el ensayo “Una madrugada para Rafael Barrett”, Castillo retoma algunos momentos de la biografía del español para destacar su actitud ética, su transformación y su compromiso latinoamericano, pero sobre todo se focaliza en que “fundó una literatura”.¹⁵⁸ A pesar de que el sampedrino no abunda en la incidencia literaria que Barrett tuvo en su propia escritura, basta leer algunos de los cuentos breves del español, como “La madre”, “La última primavera” o “La risa”¹⁵⁹, para afirmar que esta influencia no se restringe a un modelo biográfico, sino que se sugiere en algunos temas: el filicidio, el develamiento de las desigualdades sociales y la violencia como forma legítima de rebeldía; así como en su articulación con aspectos textuales, como el intento de presentar personajes marginales desde su constitución subjetiva antes que desde la reproducción estereotipada.¹⁶⁰

El señalamiento de estas relaciones temáticas y formales —diremos a modo de hipótesis— es posible porque Castillo asume una postura ideológica cercana al anarquismo barrettiano. Baste comparar, no solamente los cuentos mencionados, sino también algunas reflexiones del español vertidas en sus aforismos —“Hay algo más rebelde que la roca, más frío que los témpanos, más despiadado que las fieras y las tempestades, y más negro que todos los abismos: el corazón del avariento”,¹⁶¹ — con la percepción que tiene Castillo de los burgueses (ver nota 117 del capítulo anterior). Si bien es cierto que Barrett no menciona

¹⁵⁸ Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, p. 158.

¹⁵⁹ Rafael Barrett, *Cuentos breves*, España, América, 1919.

¹⁶⁰ Sobre la relevancia de los personajes marginales y sus implicaciones tanto estéticas como políticas en la obra de Castillo, nos remitimos a lo dicho por Montenegro: “Lejos de una escritura objetiva, las narraciones eligen un tono abiertamente subjetivo desde el cual trazar figuraciones ficcionales de sujetos y espacios situados en el margen social”. Rodrigo Montenegro, *op. cit.*, p. 207. Esta aseveración asienta también la postura del sampedrino en torno a la discusión sobre el realismo que se da desde los primeros años de la década de los 60.

¹⁶¹ Rafael Barrett, *Reflexiones y epifonemas*, España, Renacimiento, 2014, p. 136.

la palabra “burguesía”, se puede reconocer una vinculación histórica entre esta clase social y el sentimiento de poseer cada vez más.

Una tendencia procedimental que Castillo toma de Barrett es la de invertir ciertas valoraciones sociales, como sucede con el significado de la palabra “rebeldía” en el aforismo citado, cuya apreciación, positiva o negativa, depende de la postura ideológica; es decir, para un anarquista el estado o la acción de rebeldía es positiva e indispensable en la configuración de su identidad, así como el rechazo hacia este estado o acción determina al sujeto defensor del *statu quo*. La estrategia discursiva de Barrett es vincular este estado o acción a un ser que le asigna una carga ideológica negativa, contraviniendo las valoraciones sociales, no sólo de los “burgueses”, sino también de cualquier mentalidad que no esté dispuesta a aceptar la existencia irónica de la rebeldía en el corazón de un avaro. Este movimiento de inversión es el primer indicio de cómo el fundamento ético de la rebeldía, expresado a través de una estrategia discursiva, deviene en acto de sublevación contra la cultura del poder.¹⁶²

En el caso de Read, el argentino parte de la noción de “comunismo esencial” para discurrir sobre el papel del intelectual en el proceso revolucionario. Del anarquista inglés, Castillo retoma la idea, en un artículo publicado en el número 2 de *El escarabajo de oro*, de que todas las fuerzas de la izquierda están unidas por una misma intuición natural: “La mutualidad es la unidad misma, y creadora. Cuando los hombres se rebelan contra la tiranía

¹⁶² Además de los señalamientos de esta estrategia en la escritura no ficcional de Castillo, vertidos en el apartado anterior, otro punto de conexión, en este sentido de “invertir” las valoraciones sociales, se da en la concepción atea de la figura de Jesucristo y de su mitología. En el caso de Castillo, su postura queda clarificada en la novela *El evangelio según Van Hutten*, España, Seix Barral, 1999. En ésta se cuentan las aventuras del doctor Golo, cuyo centro motor es el misterioso libro del arqueólogo Van Hutten, en cuyas páginas se presenta a un Jesús revolucionario, dispuesto a cualquier tipo de acción, incluso violenta, para liberar a su pueblo. En Barrett, su percepción se sintetiza en: “Jesús es cosmopolita, contrario al castigo, piadoso; su ley se resume en una sola máxima; no necesita templo, ni ceremonias; le basta la sinceridad y nunca tuvieron los sacerdotes peor enemigo”. *Op. cit.*, p.163. Aunque cada uno asigna cualidades diferentes a la personalidad de Jesús, uno es violento; el otro, piadoso, en ambos se destaca la intención de desacralizar al personaje mediante su humanización.

están afirmando, no su individualidad, sino la unidad de la naturaleza humana, su deseo de crear una unidad fundada sobre sus ideales comunes (de verdad o de belleza)".¹⁶³ A decir del anarquista, las disputas entre las diferentes "facciones" de la izquierda se deben a grados de compromiso o a divergencias en las formas de conseguir el fin compartido.¹⁶⁴ Esto último lleva al escritor argentino a señalar que el problema de la división no es teórico, sino estratégico, por lo que, si el intelectual comprometido entiende esto, su tarea parece clarificarse: "Crear en la masa una verdadera conciencia de clases: ésta es, en principio, la tarea común a todo intelectual revolucionario".¹⁶⁵

Es de destacar que esta postura no es la de un agente superior que alumbró el camino a la inocente víctima de la explotación capitalista, más bien, Castillo se ubica, al asumir su condición de intelectual burgués,¹⁶⁶ como parte indispensable de la mediación que desembocará en una masa consciente de su lugar como agente transformador de la historia. El sampedrino se inscribe de esta forma en la discusión que en Latinoamérica desencadena la consolidación de la Revolución Cubana y que tiene su punto más álgido con el llamado "caso Padilla". A pesar de que la asignación en alguna de las casillas, que además estaba determinada por una escala cambiante, provocara la inevitable división del campo intelectual de la época, es de destacar que ya estaba diseminada entre los intelectuales de izquierda la idea de que su praxis está motivada por un vínculo ético hacia un sujeto colectivo (el pueblo, la masa o el proletariado) para generar las condiciones,

¹⁶³ Herbert Read, *Anarquía y orden*, trad. A. Sage, Argentina, Américalee, 1959, p. 16. Hay que señalar la coincidencia con las reflexiones de Camus: "Actúa [el rebelde], pues, en nombre de un valor, aún confuso, pero del que, al menos, tiene la sensación de que le es común con todos los hombres." Albert Camus, *op. cit.*, p. 30. Corchetes nuestros.

¹⁶⁴ "La doctrina esencial de todos los partidos reformadores es el comunismo: sólo difieren por la sinceridad con que profesan el ideal, y por los medios de que se valen para llegar a la práctica". *Apud.* Abelardo Castillo, "La nebulosa inicial", en *El escarabajo de oro*, Argentina, No 2, julio-agosto, 1961, p. 9.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁶ "Hijos de burgueses, burgueses nosotros mismos, debemos aprender de la burguesía ciertas disciplinas". *Ibid.*, p. 9.

posibles o imposibles, reales o imaginarias, que ayuden al despertar o a la activación de la conciencia: “Los intelectuales elaboraron la hipótesis de que debían hacerse cargo de una delegación o mandato social que los volvía representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo u otros colectivos posibles y pensables.”¹⁶⁷ Habría que añadir que esta relación sólo puede ser ética, en el sentido de su radicalidad, al aceptar la condición heterónoma de los sujetos individuales (incluyendo a los mismos escritores), sus ideas y su actuar.

De la mano de Sartre, de Camus y de los anarquistas podemos aseverar que Castillo acepta la demanda de devolver su dignidad al lenguaje literario al emprender la actividad de su conocimiento y su tradición, empresa que adquiere sentido al sustentarse en un proyecto estético tendiente a hacer visibles y *escuchables* a los “intrusos” en la colectividad.¹⁶⁸ La actitud ética, manifestada en la intención de transformar la sociedad a través de la palabra heterónoma, ese “prestarle la boca” al otro de Levinas, constituye un rasgo de los intelectuales de la izquierda intentan apropiarse como una forma de resistencia política. Sin embargo, para configurar una práctica escritural como experiencia ética, cuya diversificación y complejidad se hacen patentes sólo en el acontecimiento, ésta debe irrumpir en la “normalidad” de la historia. * Es por esto que el sujeto-autor *debe* escindirse

¹⁶⁷ Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁸ “Esta inclusión del intruso en la visión poética coincide exactamente con la inclusión en el orden de lo simbólico de la comunidad de aquel que no tiene nombre, o sea, muy exactamente, aquel a quien se llama ‘proletario’”. Jacques Rancière, *Política de la literatura*, p. 88.

*** En este caso no parece necesario elegir o clarificar a qué historia nos referimos, si a la sucesión de hechos glorificados como históricos o a la más discreta acepción de historia personal, en cualquiera de los dos sentidos el acontecimiento irrumpe, quiebra el orden “natural”, y por lo mismo es un momento de transformación: “Ser fiel a un acontecimiento es moverse en la situación que este acontecimiento ha suplementado, pensando (pero todo pensamiento es una práctica, una puesta a prueba) la situación ‘según’ el acontecimiento. Lo que, por supuesto, ya que el acontecimiento estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación, obliga a inventar una nueva manera de ser y de actuar en la situación”. Alain Badiou, *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, trad. Raúl J. Cerdeiras, México, Herder, 2004, p. 71. Sin embargo, al acontecer en espacios diferenciados (mas no independientes), la interpretación de ese momento fundacional y sus

en relación a la especificidad del acontecimiento al que su praxis pretende apelar, y ya que no se establece el mismo tipo de vínculo al escribir un artículo de opinión, una reseña, una entrada de diario o un cuento, la experiencia también se diversifica.

La distinción entre las prácticas escriturales se manifiesta, por un lado, en el grado de responsabilidad asociada al sujeto y su discurso; por ejemplo, en el caso del diario, se asume que hay una mayor sujeción porque está implícito que su decir es íntimo y espontáneo, en consecuencia su responsabilidad puede ser considerada menor, ya que en este espacio el error y las contradicciones son más permisibles; a diferencia de un artículo de opinión, donde el escritor se posiciona públicamente en un lugar privilegiado de autoridad intelectual, la cual debe demostrar con un discurso coherente y racional. Ahora bien, en el momento en que el escritor se aventura a la escritura literaria, cuando acepta esa otra demanda infinita lanzada por Sartre¹⁶⁹ al océano de las obligaciones, se ve forzado, por sí mismo, a poner en crisis su propia condición de sujeto autónomo.

Si partimos de la idea de que el primer quiebre del discurso literario se dirige al autor, es porque éste se ve obligado a distanciarse críticamente de su medio, de su clase, de su grupo y de su tiempo: “No debo olvidar esto: no enamorarme de mi época. Rebeldía, justamente, significa negación”.¹⁷⁰ Es notable que esta forma de rebeldía implique ejercer una cierta dosis de violencia hacia la constitución de su autonomía, fundada en lo que la época hace del sujeto. Esta escisión primordial desemboca en el acto de la escritura como si otro lo realizara: “Siento que en el momento de escribir soy sincero, pero, después de

consecuencias corresponde a campos del conocimiento diferenciados.

¹⁶⁹ “[...] como hemos elegido el oficio de escribir, cada uno de nosotros es responsable de la literatura y de nosotros depende que recaiga o no en la enajenación”. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 288. Castillo, por su lado, afirma la demanda con una fe extrema: “Lo importante es estar convencido. El arte es un modo de fanatismo”. *Diarios (1954-1991)*, p. 127.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

pasado un tiempo, al volver sobre lo escrito, no me reconozco en mis propias palabras.”¹⁷¹

En este fenómeno donde el individuo no reconoce su propia voz hay un indicio de la conciencia de su propia constitución heterónoma.

De esta manera, quien escribe *desde* la literatura establece una distancia no sólo respecto a su propia individualidad —con nombre y biografía— sino en relación a las otras prácticas escriturales, en las cuales la sujeción no está mediatizada por la condición heterónoma del autor. Y sin embargo hay algo que persiste: la responsabilidad hacia la literatura, entendida como una fuerza particular del lenguaje que irrumpe en el espacio normativo social para rebelarse contra éste, haciendo —según la mirada de Bajtín— que las intenciones, opiniones y valoraciones del creador se difuminen en otras individualidades:

La del autor es conciencia de la conciencia, es decir, una conciencia que abarca a la conciencia del héroe y su mundo; que abraza y concluye la conciencia del héroe mediante los momentos que le son por principio extrapuestos (“transgredientes”) a ella misma, y que al serle inmanentes, convertirían esa conciencia en falsa. El autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de los héroes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos y además ve y sabe aquello que a los héroes es por principio inaccesible.¹⁷²

La conciencia del autor se manifiesta objetivamente en la configuración del mundo y de las individualidades ficticias que actúan en éste, pero no es teórica ni prácticamente pertinente establecer una correspondencia entre estas individualidades, sus opiniones y su actuar, con las opiniones y actuación de la conciencia creadora, ya que ésta se encuentra dispersa en el espacio ficticio creado por un sujeto desde su condición heterónoma. Por lo cual, junto con explorar las formas en que se diversifica la experiencia en el espacio estético, indagamos en

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷² Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000, p. 32.

las posibilidades de afectación del texto literario en la construcción misma del concepto de realidad.

2.2 ACONTECIMIENTO ÉTICO/ACONTECIMIENTO ESTÉTICO: LA LITERATURA COMO SUBLEVACIÓN

El arte no es sólo expresión, sino comunicación,
y a veces un modo del conocimiento.
La literatura, que se hace con palabras,
que son conceptos, lo es doblemente.
-Abelardo Castillo-

La afinidad entre la postura existencialista sartreana y la filosofía del lenguaje inaugurada por Valentín N. Volóshinov, desarrollada por la línea bajtiniana, tiene su origen en el intento de identificar la dimensión política de la palabra, en oposición a las concepciones esencialistas: “El signo es fenómeno del mundo exterior. Tanto el signo mismo como todos los efectos que produce, esto es, aquellas reacciones, actos y signos nuevos que genera el signo en el entorno social, transcurren en la experiencia externa”.¹⁷³ Por su lado, el existencialismo de Castillo también se resiste a desvincular la palabra del contexto en el que es proferida: “Si nos dedicamos a deplorar la inadaptación del lenguaje a la realidad, nos hacemos cómplices del enemigo”.¹⁷⁴ La palabra, desde la coincidencia de los dos

¹⁷³ Valentín N. Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, p. 29. Cabe recordar la controversia en torno a la autoría de algunos de los textos del llamado Círculo de Bajtín, en cuyo seno se discutió la posibilidad de la utilización estratégica de pseudónimos por parte de éste. Más allá de la designación autoral, la cual, como indica Búbnova, sigue abierta, lo que esta controversia implica es la continuación, con sus matices y transformaciones, de un proyecto filosófico fundado en la recuperación de la dimensión social e ideológica del lenguaje y en la certeza de que, como fenómeno, su estudio puede ser sistematizado.

¹⁷⁴ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 307. Habría que considerar el amplio periodo que hay entre la formulación de las dos posturas. La primera publicación de Bajtín, “Arte y responsabilidad”, en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2012, pp. 13-14, es de 1919, en plena efervescencia de la Revolución de Octubre; mientras Sartre consolida su filosofía terminada la Segunda Guerra. Esta consideración parece pertinente al momento de dejar el terreno puramente teórico, en el cual se puede indicar un enemigo conceptual común, para señalar los cuestionamientos específicos a los que responden cada una de las propuestas.

puntos de vista, si se deslinda de su dimensión política, carece de la fuerza necesaria para levantarse. A pesar de esta correspondencia inicial, es inevitable abordar la confrontación teórica e histórica entre el humanismo existencialista y el marxismo partidista,¹⁷⁵ la cual no se origina por la disociación de la palabra con la realidad social, sino en la aceptación o negación de ciertas formas en que se establecen sus vínculos. Esta cuestión se agudiza cuando se deja el campo general del lenguaje y las reflexiones son llevadas al terreno del espacio literario, que no se caracteriza por su estabilidad, ni en la reflexión teórica y mucho menos si se adhieren a ésta los factores históricos que lo hacen emerger como tal.

En la discusión precedente ya se observa la tendencia a relacionar el sujeto con su acción a través de la responsabilidad de la práctica literaria. Dicha responsabilidad adquiere los matices iniciales de una ética radical —tal como la propone Critchley— cuando el creador acepta la demanda infinita hacia el otro, comprende su condición heterónoma y la vierte en un texto literario destinado a la difusión de una experiencia que, a su vez, tienda a la apertura hacia el otro: “La originalidad no consiste en escribir sin puntos ni comas o en contar sucesos que nadie haya podido imaginar, sino en ver la realidad entera desde uno mismo, y que el lector sienta: eso es exactamente lo que yo sentía”.¹⁷⁶ De esta forma, Castillo suscribe las posibilidades subversivas de la palabra literaria a un tipo de lectura que privilegie la dimensión *sensible* del lector, cuyos alcances y limitaciones no pueden ser

¹⁷⁵ De entre los muchos ejemplos de esta cruenta discusión, basta ver la sección de preguntas y respuestas de la conferencia *L'existentialisme est un humanisme*, Francia, Gallimard, 1996. pp. 81-109. La tensión se hace evidente especialmente con la intervención del marxista partidista Neville, que le reclama la falta de concordancia entre su filosofía general y su explicación práctica, así como señala su *habilidad* para evadir tomar una postura: “Je ne crois pas que votre définition soit conforme à vos textes. [...] Votre définition n'est pas précise; elle glisse souvent habilement d'un position à une autre, sans les définir d'un manière suffisamment rigoureuse.” p. 107. En los terrenos de la discusión teórica que se dio en la Argentina de principios de los 60, esta tensión se manifiesta en la revisión “crítica” que hace Juan Carlos Portantiero desde el marxismo y que lo lleva a concluir que “[...] la única superación que traen los ‘comprometidos’, en conjunto, se refiere a las técnicas de expresión literaria”. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Argentina, EUDEBA, 2011, p. 121.

¹⁷⁶ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 200.

trazados desde la pura immanencia, ni determinados absolutamente por las condiciones sociales, ya que implica que la actividad creadora no se limite al actuar unidireccional de un sujeto sobre otro, sino que la creación literaria se instaura en un proceso complejo de identificaciones y desidentificaciones culturales e ideológicas de las identidades a través de lo que Rancière señala como el “malentendido”:

El malentendido procesa la relación y la cuenta desde otro ángulo, suspendiendo las formas de individualidad por las que la lógica consensual liga los cuerpos a los significados. La política trabaja con el todo, la literatura trabaja con las unidades. Su propia forma de disenso consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados.¹⁷⁷

Es de destacar que en la reflexión marxista del fenómeno literario —las lecturas y adaptación de los postulados de Marx¹⁷⁸— la actividad creativa es fundamental para comprender su dimensión política, así como su característica *perturbadora* del orden social.

Es de esta manera que la imaginación adquiere su dimensión política: “There is something about imagination that baulks at the status quo”.¹⁷⁹ Se podría decir —si aceptamos la visión de Eagleton— que la facultad de imaginar, tanto de parte del autor como del lector, se convierte en un proceso mental poderoso para combatir la concepción de una realidad estática y con límites precisos. Por su lado, como autor Castillo parece asimilar esta potencia disruptiva de la palabra alejada del didactismo escolástico, pero vinculada estrechamente a la capacidad imaginativa de los lectores al momento de enfrentarse al texto literario, que no puede, entonces, erigirse como un monumento cerrado

¹⁷⁷ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, p. 46.

¹⁷⁸ Hay que recordar que Marx no tiene un libro dedicado a explorar el fenómeno estético desde el materialismo dialéctico, por lo cual la gran mayoría de los filósofos y los teóricos que abordan el tema desde esta forma del conocimiento recurren a fragmentos esparcidos en su obra o parten de conceptos generales como el de “base” y “superestructura” para solventar sus indagaciones. También hay quienes, como Pierre Macherey y Etienne Balibar, retoman algunas consideraciones expuestas por Engels, Lenin o Trosky.

¹⁷⁹ Terry Eagleton, *The event of Literature*, U.S., Yale University Press, 2012, p. 30.

e inexpugnable, ya que: “[...] en el hueco de las palabras, los objetos y los actos se reorganizan como desde la nada y adquieren la forma y el sentido de una revelación.”¹⁸⁰

Aunque todavía en los terrenos del apriorismo, podemos aseverar que la literatura abelardiana incita al lector a que haga también un esfuerzo por “llenar” los huecos, para así crear la experiencia de la revelación y ese otro anónimo logre crear un sentido desde su propia “nada”, al poner en crisis la realidad como algo dado y bien definido.

Habría que puntualizar que la constitución del acto creativo como una perturbación a la estabilidad del concepto de realidad significa no sólo oponerse a las posturas que ubican el placer como la línea final de la experiencia estética, sino también a la posición adoptada por el Estado soviético en 1934, que en este año estableció, a partir del concepto de realismo socialista, un marco normativo, tanto formal como semántico, para definir y limitar el campo de acción del escritor que busca su lugar en la lucha revolucionaria. Los defensores del realismo socialista (el cual, hay que decirlo, no es un invento de Stalin sino una forma de hacer literatura con tradición e historia propias) parten de la idea de que la realidad es susceptible de ser aprehendida en el marco del texto literario; es decir, desde esta perspectiva la relación de la literatura con la realidad se funda única y exclusivamente en la capacidad del escritor para captar la realidad y construir un discurso que logre reflejarla.

Para Castillo —y para muchos intelectuales y creadores de su generación—¹⁸¹ la evasión estética o el reflejo del realismo socialista no parecían ser opciones que

¹⁸⁰ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 53.

¹⁸¹ “El rechazo del realismo (particularmente en la variante normativa soviética) fue unánime. Sin embargo, la noción de realismo (concebido a menudo como realismo crítico) sirvió para describir buena parte de la producción textual. Así, Carpentier abogando por ‘lo real maravilloso’, o Abelardo Castillo, definiendo al género fantástico como un procedimiento para capturar ‘zonas más hondas de la realidad’, dieron cuenta de la idea de que la producción estética requería alguna mención de objetividad para pensarse en términos políticos.” Claudia Gilman, *op. cit.*, p. 33.

satisficieran su compromiso rebelde: “Me hablan de tendencia, de utilidad. No los entiendo. Arte por el arte me suena tan falso como arte para el pueblo. Lo único que puede justificar cualquiera de las dos fórmulas es la palabra arte, no el por ni el para”.¹⁸² Desde su posición de escritor de ficciones, el argentino parece comprender que su actividad no está desvinculada de una acción política, ya que, como fenómeno social, la literatura no carece de fundamentos materialistas.¹⁸³

Entender la literatura como una práctica social —a decir de Etienne Balibar y Pierre Macherey— genera una serie de cuestionamientos en relación con el problema del reflejo: la objetividad y la exactitud. Sobre el primero, cabe el cuestionamiento por la capacidad individual del escritor, de su pensamiento particularizado, para percibir dicha realidad; en el segundo, articulado necesariamente con el primero, la pregunta se dirige hacia la *exactitud* con que se puede transmitir esa materialidad.¹⁸⁴ La disyuntiva se presenta no en la

¹⁸² *Ser escritor...*, p. 87. Se puede observar que esta postura se dirige también a combatir dos frentes.

¹⁸³ Tal vez este sea uno de los puntos de unión que con más fuerza logra cohesionar una constelación de perspectivas diversas, y muchas veces divergentes que parten de las concepciones marxistas en pos de una crítica revolucionaria. La búsqueda de la materialidad del fenómeno literario se emprende con la intención de devolver (o asignar) al arte en general su espacio en el devenir de la historia, lugar que es arrebatado por la concepción burguesa de “el arte por el arte”. A pesar de que estos filósofos y teóricos, sus propuestas y metodologías, no representan un bloque homogéneo en el interior del marxismo, se puede considerar un grupo de avanzada en el intento de apropiación del espacio estético, un grupo de resistencia contra la percepción burguesa del autor “iluminado”, el texto “sublimado” y el lector contemplador que recibe la iluminación. Si bien se puede decir que existe una alianza en la exploración de la materialidad del fenómeno estético, en las indagaciones particulares son evidentes las disputas y controversias. Tal vez el primer intento de construir una teoría sólida en este sentido se encuentre en los llamados formalistas rusos, surgidos de la Revolución de Octubre de 1917, quienes ubican la materialidad en las constantes formales al interior del objeto de arte, y sin embargo no postulan la desvinculación del objeto artístico con la realidad social, basta el ejemplo del término “desautomatización” de Víctor Shklovski como el efecto que produce un texto en el lector (ver “El arte como artificio”, en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teorías y críticas literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, trad. Ana María Nethol, México, UAM-Universidad de La Habana, 2003, pp. 25-46) o las relaciones socioeconómicas que Vladimir Propp encuentra entre las funciones del cuento tradicional y la estructura económica feudal (ver *Raíces históricas del cuento*, trad. José Martín Arancibia, México, Colofón, 2008). La dimensión material del fenómeno estético ha sido ubicada también al exterior del texto, ya sea en los medios de producción y reproducción, como Walter Benjamin (ver *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003), o ya sea en los aparatos ideológicos del Estado, como Louis Althusser (ver Jacques Rancière, *La lección de Althusser*, trad. Agustina Blanco, Chile, LOM, 2013).

¹⁸⁴ El primer cuestionamiento se refiere a la aparente individualidad del autor; el segundo corresponde a la forma con que configura su objeto. Ver Etienne Balibar y Pierre Macherey, “Presentación de *Les français fictifs*”, en Louis Althusser *et al.*, *Escritos sobre el arte*, España, Tierra de nadie, 2011, pp. 102-106.

aceptación o negación de estas capacidades, sino en la comprensión del reflejo como una acción mecanizada o como una actividad dinámica y compleja que involucra a ese otro anónimo cuya figura encarna el lector, la cual parece ser la perspectiva compartida por Castillo: “La significación y el nivel simbólico de cualquier texto literario siempre son a pesar del escritor, aparecen solos, y están allí por razones que el autor a veces ni comprende. Están allí porque los encuentra el lector”.¹⁸⁵ Esta incompreensión del autor sobre su propia obra no sólo evidencia una concepción, en estos mismos sentidos, de la “naturaleza” significativamente materialista de la actividad lectora,¹⁸⁶ sino que además refuerza la conciencia de la heteronomía del escritor comprometido éticamente con un lector al que ubica en el mismo nivel creativo.

Esta forma de concebir la materialidad del objeto artístico más allá del reflejo despliega una problemática en distintas direcciones. En primer lugar, la intención del autor se difumina en la realidad ficcional de la que él mismo es creador, pero el autor no desaparece, en razón de que la formalidad heterónoma de su pensamiento es el primer indicio de materialidad observable en el texto, pero su pensamiento no puede ser trasladado directamente a las identidades ficcionales que acontecen; es decir, los narradores y los personajes —en el caso de la narración—, la voz poética —en poesía— que habitan el mundo creado son voces diferenciadas, cuyo punto de concentración es la promesa de unidad de un sujeto llamado autor:

También tiene carácter especial la individualidad del autor-creador, que forma parte igualmente del objeto estético. Pero en ningún caso puede también atribuirse la forma de la individualidad —en el mismo sentido, es decir,

¹⁸⁵ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 79.

¹⁸⁶ “El reflejo del materialismo dialéctico es un ‘reflejo sin espejo’; es, incluso, en la historia de la filosofía, la única destrucción efectiva de la ideología empirista de la relación entre el pensamiento y lo real como reflejo especular (y por tanto reversible). Esto apunta fundamentalmente a la *complejidad* de la categoría marxista del reflejo [...]: piensa la *distinción* de dos preguntas y su articulación según un orden irreversible en el que se realiza el punto de vista materialista”. Etienne Balibar y Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 105.

puramente estético— a la obra como material organizado: a un cuadro, a un conjunto literario, etc, no se les puede atribuir una individualidad sino metafóricamente, es decir, haciéndoles objeto de una nueva y elemental obra literaria (la metáfora), poetizándolos.¹⁸⁷

El señalamiento de Bajtín coincide con la postura de Castillo en que esta individualidad poetizada no es el reflejo mecanizado del pensamiento y las intenciones del creador, sino que se va construyendo a través de mediaciones históricas, la cuales son perceptibles al entender la literatura —así como se hizo con la ética— como una experiencia múltiple:¹⁸⁸

La realidad de una ficción poética sucede, como la realidad de los sueños, en un universo paralelo del que llamamos real, un universo que se rige por sus propias leyes y se ordena según su propio código. Y acá termina todo lo que la literatura y el sueño tienen en común. Donde empieza lo formal, lo diurno, empieza la verdad del arte.¹⁸⁹

De esta forma, Castillo asume su lugar contra las concepciones que pretenden borrar, a partir del esencialismo, las huellas de la realidad social en el fenómeno literario.

En ese mismo sentido es que el sampedrino insiste en señalar la “verdad” del arte en la articulación entre forma y contenido: “La verdad de una obra de arte no es sólo ‘lo que dice’, sino, para resumirlo en tres palabras, cómo está hecha”.¹⁹⁰ Específicamente, una de las estrategias que practica este escritor de ficciones para transmitir la experiencia de “verdad” del arte es el testimonio; mejor dicho, la concepción de la literatura como testimonio indirecto de la realidad, manifestada en el “Postfacio” a *Cuentos crueles*: “Yo no

¹⁸⁷ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, España, Taurus, 1989, p. 25.

¹⁸⁸ “[...] puede afirmarse que la primacía en el contenido le corresponde a lo ético. [...] directamente ético es solo *el acontecimiento del hecho* (del hecho-idea, del hecho-acción, del hecho-sentimiento, del hecho-deseo, etc.) *en su realización viva que emana del interior de la conciencia en acción*; precisamente, ese acontecimiento es finalizado desde el exterior por la forma artística, pero no como una transcripción teórica en forma de juicios éticos, de normas morales, de sentencias, de valoraciones jurídicas, etc”. *Ibid.*, p. 44. *Cursivas nuestras.*

¹⁸⁹ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 98.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 121.

sé de qué modo mis cuentos testimonian aquellos días, que también son éstos: sé que *de algún modo* los testimonian”.¹⁹¹ Concebir la literatura como “algún modo” de testimoniar la realidad conlleva que la “verdad” no está directamente en la obra, en lo que dice, sino que ésta se va construyendo a través del proceso que abre el espacio estético.

Es de destacar que la estrategia del testimonio indirecto —tomada de Sartre— es una de las formas en que se constituye, según la interpretación de Rabinovich sobre Levinas, la memoria heterónoma, en la que “No es necesario haber vivido efectivamente la tortura o la masacre genocida para llevar en la propia piel la memoria del horror. Los miedos sembrados por los totalitarismos tienen resonancias que se activan mucho más allá de la vivencia del horror”.¹⁹² De esta forma, Castillo postula su adhesión y compromiso ético como un testigo involuntario de las violencias y crueldades de su época, y su literatura —sus cuentos—, a pesar de no constituirse como un documento histórico o de denuncia, al pedir que sea leída desde la “nada” o en los “huecos”, permite al escritor articular sus posturas éticas, estéticas y políticas sin llevarlas al relativismo del “arte por el arte”, ni a la clausura que supone el realismo socialista.

En este momento de la discusión parece necesario aclarar que Castillo no es un teórico, ni siquiera se considera a sí mismo un filósofo, sino un escritor. Como tal, sus posicionamientos respecto al papel del escritor, la literatura y su lugar en el entramado discursivo social parten de sus reflexiones y de propia experiencia, y se dirigen, debido a la aceptación específica de transformar las percepciones estáticas de la realidad, a concebir la

¹⁹¹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 116. Esta referencia a la forma del testimonio en la palabra literaria evidencia también la confluencia entre estética y política en lo que Jacques Rancière llama dispositivos artísticos polémicos, que “tienden a desplazarse hacia una función de mediación social. Se convierten en testimonios o en símbolos de una participación en una comunidad indistinta, y se presentan en la perspectiva de una restauración del lazo social o del mundo común”. *El malestar de la estética*, p. 150.

¹⁹² Silvana Rabinovich, *op. cit.*, p. 79.

experiencia literaria vinculada con una ética, por cuyos bordes se asoman las posibilidades políticas de las ficciones literarias:

¿Qué sentido tiene la literatura en un mundo sin sentido? No hay más que dos respuestas. La primera: ningún sentido. La segunda es precisamente la que hoy no parece estar de moda: *el sentido de la literatura es imaginarle un sentido al mundo y, por lo tanto, al escritor que la escribe*. [...] Un escritor no es sólo un señor que publica libros y firma contratos y aparece en televisión. Un escritor es, tal vez, un hombre que establece su lugar en la utopía.¹⁹³

Esta asignación —hay que añadir— no depende completamente del escritor, ya que el sentido que éste pueda imaginar y formalizar en una obra, su utopía particular, es susceptible de ser manipulado por la experiencia del lector, la cual parece difícil que coincida totalmente con la del autor. Así, al considerar la ética desde la constitución heterónoma de los individuos, la experiencia estética literaria será parcial hasta que un lector acuda a completar el testimonio indirecto como una experiencia *estética* mediante la aceptación de su propia responsabilidad en una lectura que pondrá en crisis su condición autonómica.

2.3 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LA LITERATURA EN EL “REALISMO ABELARDIANO”

Lo ético y lo estético no son más
que dos aspectos de la realidad única,
dos métodos para tender
una relación con la realidad.
-Herbert Read-

Percibir la literatura como un fenómeno concatenado de experiencias diversas—la del autor y la del lector— es vislumbrar también la posibilidad de que no llegue a configurarse como

¹⁹³ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 20.

una experiencia ética, ya que no es posible establecer una identificación entre la experiencia del autor —sus intenciones conscientes dirigidas a responder ciertas cuestiones de su contexto— y la del lector. Así, el acontecimiento estético ocurre no a través de la coincidencia entre subjetividades distanciadas, sino en la apertura temporal y espacial que el acto de lectura permite: “Literary texts are those whose functions we cannot predict, in the sense that we cannot predetermine what “uses” or readings of them may be made in this or that situation. They are inherently opened, capable of been transported from one context to another and of accumulating fresh significances in the process.”¹⁹⁴ La naturaleza inestable del fenómeno, agudizada en la actividad del sujeto lector por los “usos” que asigna al texto, tampoco puede ser una excusa para abandonar cualquier intento de comprensión, ni tampoco para recostarse en la comodidad del relativismo.¹⁹⁵

Centrar la atención en la actividad del lector¹⁹⁶ y no considerarlo una categoría abstracta conlleva consecuencias no sólo políticas, ya que su acción no se constriñe a la lectura *in situ*, sino que adquiere la dimensión paradójica —o al menos ambigua— de una experiencia determinada por el entramado de muchas otras experiencias en el terreno social

¹⁹⁴ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁵ Parece relevante indicar que el marxismo crítico se opone incisivamente a la relativización de los fenómenos. Esto tiene su fundamento en la empresa teórica de explicarlos desde sus condiciones materiales. En la figura del lector, estas condiciones “materiales” pueden ser señaladas no en la diversidad de su práctica, sino en que, a pesar de ésta, también se perciben ciertos aspectos que se pueden llamar universales, sin los cuales sería imposible la comprensión y la interpretación: “Compartimos un gran número de atributos comunes por el simple hecho de ser humanos, y eso lo revela el léxico utilizado para hablar del carácter humano. Incluso compartimos los progresos sociales que nos permiten diferenciamos del resto.” Terry Eagleton, *¿Cómo leer literatura?*, trad. Albert Vitó i Godina, México, Ariel, 2017, p. 69.

¹⁹⁶ Hay una sustancial diferencia entre la concepción pasiva del lector, cuyo acto es la contemplación o la decodificación, y la perspectiva dinámica de su actividad. Esta diferencia es explotada por los teóricos de la Estética de la Recepción, quienes ven en la lectura la práctica creativa por excelencia, que concluye y determina la constitución misma de un objeto como obra estética: “El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector.” Wolfgang Iser, “El proceso de lectura”, trad. Ricardo Sánchez Ortiz, en Nara Araújo y Teresa Delgado, *Op. cit.*, p. 487. A pesar de coincidir en que el lector es el último responsable de la comprensión y valoración de una obra, desde la postura ética desarrollada aquí no se puede simplemente prescindir del autor y su contexto, ya que esa virtualidad del texto literario responde también a cuestiones históricas específicas del momento en que fue creado, aunque ya no se identifique plenamente con el sujeto creador.

y cultural, pero al mismo tiempo está expuesta a la incertidumbre inherente del acontecimiento estético: “La lectura *probablemente* encuentra en el texto más cosas de las que el texto puede contener de forma razonable, aunque no más de las que puede respaldar de forma lógica”.¹⁹⁷ Entre el texto y el lector hay también una relación dialéctica, ya que al mismo tiempo que el receptor realiza la obra en el acto de lectura, la lectura sugiere, apela, confunde, orienta, etc. la imaginación de quien está frente al texto; es decir que el acto de lectura es una mediación de la experiencia de un individuo respecto a lo que concibe como realidad.

En este terreno, Abelardo Castillo es enfático sobre el hecho de buscar que la estrategia de su literatura se dirija a esclarecer las relaciones de mediación entre la construcción de un concepto de realidad y el realismo literario.¹⁹⁸ Sin embargo, esta concepción del realismo toma distancia al mismo tiempo de la tradición decimonónica como de la stalinista, ya que surge de la proposición de Herbert Read en el sentido de que “La realidad es múltiple: es un campo magnético con líneas de fuerza que atraviesan todos los puntos del compás de la sensibilidad humana”.¹⁹⁹ Concebir la realidad como una unidad no cerrada sobre sí misma, es decir, abierta y multidimensional, permite al escritor argentino articular también una noción compleja del realismo literario:

[...] no siendo el realismo ni una escuela ni una moda, y siendo la literatura un arte humano —sujeto sólo a las condiciones históricas y al talento de cada

¹⁹⁷ Terry Eagleton, *¿Cómo leer literatura?*, p. 160.

¹⁹⁸ La discusión en torno al realismo literario es parte fundamental de las polémicas teóricas que desde principios de los años 60 ocuparon las mentes de los intelectuales. El estudio ya mencionado de Juan Carlos Portantiero es sólo una muestra de los tonos ideológicos que circundaban los posicionamientos. A este respecto parece importante señalar que Portantiero no sólo cuestiona la eficacia de los “comprometidos”, sino también la del anarquismo, al cual reduce a su aspecto individualista y su carencia organizativa, sin remitirse a las posibles correspondencias éticas: “La visión anarquista es siempre una visión fatídica. Se vincula más a la desesperación posible del proletariado, que a la comprensión histórica de su poder como clase, [...] El anarquismo, como tendencia teórica, nunca podrá fundamentar una expansión del realismo en la literatura”. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, p. 110. Al parecer, por su aseveración final, Portantiero no había leído a Herbert Read.

¹⁹⁹ Herbert Read, *op. cit.*, p. 79.

cual— no es difícil admitir que, incluso en una misma época, el realismo asumirá formas diversas y aun antagónicas, si se lo piensa desde realidades opuestas.²⁰⁰

Así, al establecer las correspondencias entre percepción y realidad, el escritor argentino deja abierta la posibilidad de configurar en sus textos un realismo igualmente múltiple y coherente, en el cual coexisten tanto el movimiento peronista —en “Los muertos de Piedras Negras”, ligado a su contexto inmediato— y la transubstanciación del alma —en “Volvedor” o “Noche para el Negro Griffins”— que pueden ser considerados cuentos fantásticos.²⁰¹

La inestabilidad provocada por el lector en la concepción de realidad que promociona el realismo literario de Castillo se debe, precisamente, a que su percepción del mundo ficcional no se construye desde la neutralidad del contenido ético, el cual no puede ser simplemente separado de la forma:

[...] en el momento de la percepción no me estoy orientando hacia las palabras, ni hacia los fonemas, ni hacia el ritmo, sino que, junto con las palabras, con el fonema, con el ritmo, me oriento activamente hacia el contenido, lo abarco, lo formo y lo finalizo (la forma misma, tomada abstractamente, no es autosuficiente; pero hace autónomo al contenido formado).²⁰²

La autonomía del contenido, así vista, no se debe a un acto de sublimación terminado e irreversible, sino que es una característica del texto que encamina, hasta cierto punto, la experiencia lectora hacia lo político, la cual, sin embargo, no finaliza en el instante en que el contenido adquiere forma, ni siquiera cuando es valorado en el acto interpretativo, sino que se extiende en el espacio social como experiencia vital.

²⁰⁰ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 191.

²⁰¹ “El realismo bien entendido no es una escuela, ni una corriente, ni otra cosa alguna por el estilo; es el único modo de hacer obras de ficción. Incluso, obras fantásticas”. *Ibid.*, p. 192.

²⁰² Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 63.

Apelar al otro desde una mirada ética supone darle un rostro, un cuerpo, una materialidad; saber que es alguien con historia, con capacidad de sentir alegría, dolor, amor, odio, enojo, frustración, desencanto, esperanza, en fin, toda la gama de sensaciones de la experiencia humana.²⁰³ Desde la perspectiva de una ética radical, el otro no puede ser percibido desde lo puramente teórico, como un elemento a priori y por lo tanto inmutable, ya que el acontecimiento es el momento mismo de su emergencia y su visibilización, y habría que preguntarse si no es la experiencia del otro, precisamente, la que provoca que una vivencia se convierta en acontecimiento.

Desde esta mirada, cabría aventurarse y afirmar que la conciencia de la condición heterónoma del individuo autor se constituye en un acto de sublevación contra sí mismo, su tiempo y su cultura. Así pone en crisis su aparente autonomía y se obliga a adoptar una mirada “exterior” respecto de sí mismo; esta perspectiva “extraña” es enmarcada en el texto a partir de la estrategia, configurada por el autor como la guía lúdica para que un individuo lector, hasta este punto anónimo, *juegue* a ser otro a través del acto de lectura para poner en entredicho su propia constitución autonómica; es decir, de la mano de Sartre, Castillo pide al lector que emerja de este juego como un sujeto consciente de las ilusiones y contradicciones de su individualidad y, de esta manera, convertirse en un sujeto inmerso en el espacio de la resistencia política:

Enseñémosles que son a la vez víctimas y responsables de todo, a la vez oprimidos, opresores y cómplices de sus propios opresores, y que jamás cabe separar lo que un hombre padece, lo que acepta y lo que quiere; mostremos que el mundo en el que viven nunca se define de otra manera que por el porvenir que proyectan delante de ellos y, ya que la lectura les revela su libertad, aprovechemos las circunstancias para recordarles que este porvenir en el que se

²⁰³ “La irrupción del rostro vulnerable desde el exterior, además de recordarle al sujeto su intemperie, lo exhorta a garantizar la vida de ese otro”. Silvana Rabinovich, *op. cit.*, p. 21.

colocan para juzgar el presente no es otro que aquél en el que el hombre se junta a sí mismo.²⁰⁴

Uno de los objetivos de la literatura del argentino es, entonces, que el individuo lector realice, también, un acto violento contra sí mismo (sublevación del yo) y que además actúe consecuentemente en el espacio social (resistencia política), donde lo íntimo y lo público van tejiendo sus hilos ideológicos con la posibilidad de ensayar la amplitud y diversidad de la experiencia del otro.

A partir de lo anterior, se puede comprender el fenómeno literario como una constelación de experiencias que no comienza con la práctica escritural del autor, ya que éste, a su vez, está conformado por una serie de experiencias estéticas previas (no sólo literarias): “La literatura, al principio, se nos da como una especie de paramnesia. Leer en los libros de otro lo que uno ya sintió: así se empieza a escribir. Y quién sabe, mientras esta sensación dura, se está un poco salvado”.²⁰⁵ La experiencia estética es percibida por el autor como la comprobación de la fuerza transformadora de la palabra literaria y, por lo tanto, el impulso que da sentido a su práctica escritural.

La condición heterónoma del autor, entonces, se origina en su práctica lectora, que lo impulsa a comprometerse éticamente al concebir su texto como la donación desinteresada de su experiencia del otro hacia un ser anónimo, sin embargo, como cada experiencia es tal en relación al acontecimiento, y cada acontecimiento está determinado por su situación histórica, habría que delinear el “rostro” de ese otro que es el lector al que Abelardo Castillo intenta apelar, con lo cual también se traza el tipo de experiencia que

²⁰⁴ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 314.

²⁰⁵ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 224.

propone en sus textos literarios, para después especificar la articulación entre las dimensiones ética, política y estética en sus cuentos.

2.4 HETERONOMÍAS DE LA LECTURA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

No es la personalidad del artista
la que se nos impone, sino
la nuestra la que se nutre de la suya.
-Rafael Barrett-

La distinción que desde la estética se impone a los discursos es una de las características del fenómeno literario que permite la experiencia heterónoma de un escritor; es decir, ser otro. En el caso de Abelardo Castillo, parte de la ética del compromiso sartreano para dar potencia a su práctica escritural, pero no se restringe a la adopción de la figura de Sartre, sino que busca inventar su propio sentido, para lo cual acude nuevamente al anarquismo barrettiano:

Si un hombre no ha hecho más que vivir en el sentido orgánico, animal, si, como escribe Rafael Barrett, *su único mérito consistió en dar la carne a las generaciones siguientes* —algunos ni esto—, entonces habrá que juzgarlo por sus actos. La situación cambia si un hombre ha hecho algo más que cumplir ese destino biológico. Si han creado algo, hay que distinguir entre la biografía y la obra. Aquélla es temporal, relativa, y a menudo desaparece al ser compulsada con ésta. La obra es atemporal, absoluta.²⁰⁶

La separación entre el sujeto social y el sujeto autor —donde se dividen y entrelazan lo literario y lo político— hace posible concebir el acto de lectura como una actividad heterónoma, gracias a lo cual Castillo hace dialogar en sus textos a Arlt y a Borges, a Cortázar y a Sábato, a Camus y a Sartre.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 100.

A pesar de la diversidad de experiencias que conforman la heteronomía literaria de Abelardo Castillo, que se desliza entre la filosofía y la literatura, sobresalen las lecturas de escritores enfocados en textos narrativos, lo que no quiere decir que excluya la lectura de poesía.²⁰⁷ Se entiende que el argentino decide ser un autor de obras narrativas (cuento y novela, aunque también escribe drama). En este punto habría que precisar de qué forma se construye la experiencia *estética* en la narrativa, tanto de ficción como de no ficción. Ya se advirtió que la conciencia de un escritor se diluye en las identidades ficcionales, construidas a partir de la experiencia vital,²⁰⁸ pero transformadas una vez inscritos en la estrategia textual. Castillo es consciente de que esta escisión es también una experiencia de autoconocimiento que implica ejercer cierta violencia hacia sí mismo.

Lo que la obra narrativa de Castillo propone al lector es, en principio, que desvincule las experiencias ficcionales que se le presentan en el texto de su realidad, que juegue —diría Eagleton— o que ensaye de manera *libre* a ser otros. Eventualmente, para que ese juego no quede en un ejercicio de autosatisfacción, también pide al lector un esfuerzo interpretativo para permitir que esa ficción *entre* en la configuración de la realidad múltiple de sus prácticas vitales, y así dar el sentido de acontecimiento ético al acto de lectura: “Todo el que escribe toma una posición y asume de algún modo una conducta social crítica. Haga lo que haga pondrá en cuestión el medio en que actúa, su clase, su grupo, su tiempo, aunque crea defenderlo o exaltarlo, aunque el lector lo advierta por contradicción”.²⁰⁹ De esta manera, el escritor argentino asume la inestabilidad del

²⁰⁷ “[...] he decidido renunciar definitivamente a TODOS mis versos de la adolescencia. La seriedad con que me tomaba a mí mismo en aquel tiempo sería auténtica —era auténtica—, pero no poética”. *Ibid.*, p. 106.

²⁰⁸ “Los personajes de ficción están en la calle, en la memoria, en los libros ajenos, en una historia que nos cuentan. Son hipóstasis de una variedad de seres reales (incluido uno mismo), armados con el carácter de aquel señor, las orejas de este otro, el modo de caminar de un tío y, sobre todo, armados con palabras”. Abelardo Castillo, *Ser escritor*, pp. 188-189.

²⁰⁹ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 96.

acontecimiento estético, provocada por los diferentes “usos” que el lector puede hacer de una narración, como un espacio a partir del cual el lector tiene la posibilidad de develar ante sí mismo sus propias contradicciones.

De forma general, se puede decir que la narrativa de ficción, al desplegar un mundo *parecido* al mundo real, con identidades, espacios y temporalidades reconocibles mas no identificables, apela a que esa experiencia libre de responsabilidad supere la frontera de la ficción para concretar el acontecimiento estético. Hay que aclarar que la estrategia es una particularidad de cada texto, por lo cual sólo se puede develar al momento de su análisis; sin embargo, podemos arriesgarnos a proponer que este aspecto del fenómeno literario es determinante para su valoración estética.

Si se acepta la propuesta anterior, es posible entonces aventurarnos más y establecer que la dimensión política de un texto literario está guiada por el tipo de experiencia que despliega a través del entramado entre forma y contenido, pero que sólo se vuelve acontecimiento político cuando un lector trasgrede los límites impuestos socialmente a lo ficcional y adhiere esa vivencia a su percepción para así extender su experiencia *en* la realidad, que desde ese momento adquiere una mayor amplitud, ya que: “[...] literatura es la verdadera vida que nos cura de los malentendidos de la ficción amorosa y de la ficción política. El malentendido que sostiene sería así el precio a pagar para curarnos de otros malentendidos. La literatura nos enseña, en suma, a hacer lo que está prohibido para el lexicógrafo: elegir bien nuestro malentendido”.²¹⁰ A partir del malentendido sobre las relaciones entre ficción y vida, entonces, es posible distinguir en los textos literarios las dos actitudes políticas que nos conciernen: la sublevación y la resistencia. Mencionamos —a partir de la visión de Huberman— que en la primera el acto se consume en el instante, el

²¹⁰ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, p. 49.

ejemplo fue Walsh; mientras que en la segunda la acción era persistente y además estratégica, era el caso de Castillo.

En la cuestión de los textos literarios, se puede establecer una distinción similar a partir de la inmediatez; es decir, del grado de cercanía o lejanía de los vínculos que la estrategia despliega en relación con los elementos reconocibles por el lector en la realidad extratextual. Con este fundamento, podemos afirmar que Walsh comienza su práctica literaria estructurando textos tendientes a la resistencia estética, y que en un momento decide aceptar la demanda de la sublevación política en su escritura; pero, además, el acto sublevado de Walsh no sólo se manifiesta en la percepción de la inmediatez testimonial de sus últimos textos, ya que la estrategia con que despliega el mundo de no ficción también se desplaza a la constitución del acontecimiento *estético*. Es por esto que la sublevación de Walsh es doble: su intención es testimoniar y denunciar acontecimientos políticos, pero su estrategia, motivada por razones éticas, se dirige a que el lector los perciba como experiencias estéticas. Esta manera de entramar forma y contenido desestabiliza, a su vez, la idea de que el acontecimiento *estético* necesita la categoría de ficción —donde el lector actúa libremente respecto a la referencia— para lograrse.

Por su parte, en los textos literarios de Castillo, aunque se reconoce la presentación de hechos históricos, éstos no parecen configurar su estrategia general, sino que responden a la propuesta de ficción “negativa” de Sartre para constreñir el sentido de las experiencias ficcionales: “[...] nuestras obras deben presentarse al público bajo el doble aspecto de la negatividad y la construcción”.²¹¹ Este *aspecto doble* no debe considerarse una receta, ya que no hay fórmulas sino procesos en el fenómeno literario.²¹² Así, la negatividad y la

²¹¹ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 302.

²¹² “No confundir, inevitablemente, las ideas negativas de una obra de ficción con un método didáctico a seguir”. Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 134.

construcción no *enseñan* algo al lector, sino que se dirigen a mostrar la complejidad de su propio discurrir narrativo en el mundo extratextual.

Si bien la particularidad de las estrategias sólo puede señalarse en el análisis de cada texto, es posible ir delineando el rostro de ese otro que es el lector al cual pretende apelar el argentino a través de su literatura, esto a partir de dos elementos relacionantes de la estrategia que adquieren dimensiones políticas: el narrador y los personajes. Sobre estos últimos, Castillo —al asumir la demanda ética de crear o despertar la conciencia de los oprimidos— se aviene a la presentación de individuos marginados,²¹³ ya sea por su sexualidad, su género, su condición económica, etc., pero sin configurarlos desde la representación puramente positiva o negativa —no son sólo víctimas o victimarios— sino que son expuesto como sujetos complejos y contradictorios. En lo que respecta al narrador, el sampedrino se enfoca en la intimidad como el lugar privilegiado desde el cual es posible la experiencia ética y política del acontecimiento estético:

Sin embargo, lo que realmente me preocupa es la “intra” física, lo que está no hacia lo alto, no más allá, sino lo que está hacia lo profundo, en lo hondo. Las respuestas a las grandes preguntas no hay que ir a buscarlas al cielo sino más bien al infierno, a eso de adentro que los místicos llaman el alma, y que yo, apenas en otro sentido, también llamo el alma.²¹⁴

Personajes marginales y narradores íntimos son elementos —junto al espacio, el tiempo y el lenguaje— que Castillo entrelaza en la estrategia doble de la negatividad y la construcción para proponer un mundo de ficción como testimonio indirecto de la realidad, dirigido a mostrar las contradicciones de la experiencia individual a un lector dispuesto a dejarse

²¹³ En este punto se puede observar la coincidencia con la postura política de Walter Benjamin, asumida, a su vez, por Eagleton: “Mi razón última y simple para escribir este libro, pues, es el rendir homenaje a Walter Benjamin, quien en tiempos de oscuridad nos enseñó que serán los humildes e ignorados los que dinamitarán la historia”. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, trad. Julia García Lendberg, España, Cátedra, 2012, p. 18.

²¹⁴ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 181.

afectar por el acontecimiento *estético*, para así develar el carácter heterónimo de la experiencia *estética*, que adquiere, al mostrar la complejidad subjetiva de personajes marginales, una dimensión política circunscrita a la sublevación del yo encaminada a la resistencia. A modo de aclaración, hay que señalar que lo anteriormente dicho no constituye un marco conceptual clausurado, sino que es simplemente una orientación metodológica susceptible de transformaciones al momento de la práctica lectora desde una perspectiva crítica, no exenta de consecuencias éticas y políticas.²¹⁵

²¹⁵ No obstante este tema se desarrolla en el siguiente capítulo, en este apartado ya se advierten algunos indicios de estas dimensiones y sus efectos en la crítica, que también es una práctica social e ideológica.

CAPÍTULO 3: HETERONOMÍA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LOS CUENTOS DE ABELARDO CASTILLO

El arte superior, hoy, sólo es legítimo si vale para todos:
mientras no coman todos, el arte sólo se justifica si
por lo menos puede darle algo de alegría a todos.
-Abelardo Castillo-

En el primer capítulo de esta investigación intentamos esclarecer un eje teórico-conceptual que nos permitiera hacer un recorrido por diferentes visiones filosóficas y literarias alrededor de la experiencia ética, ubicándola como una experiencia vital no desvinculada de su interpretación como acción política. Esta perspectiva de la ética como un fenómeno situacional nos llevó a aseverar que el giro observado en el discurso ético de la segunda mitad del siglo XX se presenta como una respuesta, un movimiento de resistencia conformado por quienes lo asumieron, al ascenso del dogmatismo ideológico y sus implicaciones en la praxis social.²¹⁶ Asimismo, recurrimos a las propuestas de Simon Critchley, Alain Badiou y Ernesto Sábato para indicar la plausibilidad y la necesidad de la afección —entendida como una apertura hacia la subjetividad del otro— como experiencia ética en un mundo eminentemente violento. A partir de éstos señalamos la inestabilidad de la noción de sujeto (heteronomía), la irrupción de una temporalidad imprevista (acontecimiento) y la búsqueda de una aproximación a la figura de la otredad como características de la estructura de dicha experiencia.

²¹⁶ En momentos en que las posturas políticas son concebidas desde el más estricto binarismo ideológico (comunista-capitalista, izquierda-derecha, liberal-conservador, libertario-fascista, etc.) y la perspectiva crítica hacia alguna se impone como una filiación a la contraria, el discurso ético, alejado de la ética moralizante de la virtud, parece ser el que intenta salvar lo que queda de humano, de diverso, en el devenir social: “Es necesario rechazar el dispositivo ideológico de la ‘ética’, no conceder nada a la definición negativa y victimaria del hombre. Este dispositivo identifica al hombre con un simple animal mortal, es el síntoma de un inquietante conservadurismo y, por su generalidad abstracta y estadística, impide pensar la singularidad de las situaciones.” Alain Badiou, *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, pp. 41-42.

En un principio, destacamos que la experiencia ética tiende a la indeterminación del individuo, ya que en ella se difuminan las fronteras entre el espacio íntimo (interno) y el público (externo), cuyas correspondencias parecen no establecer con claridad un origen único; es decir, la concreción y comprensión de la experiencia ética no pueden asentarse ni en la pura voluntad individual, ni tampoco atribuirse totalmente a una determinación social. Así, el sujeto ético en emergencia se podría ubicar en la apertura —realizada por su mismo actuar— de un espacio intermedio, a mitad del camino entre la constitución autonómica del individuo y su discurrir social,²¹⁷ que provoca la crisis de la unidad para que de su fragmentación surja una nueva manera de ser, es decir, emerge un sujeto reconstituido, el cual, a su vez, será susceptible de caer en una nueva crisis; lo que Critchley identifica como la estructura de la experiencia ética.

Este aspecto inestable del sujeto acerca la experiencia ética a la noción de acontecimiento propuesta desde la filosofía, que en este capítulo retomamos desde las aproximaciones de Slavoj Žižek con el fin de matizar y afinar una concepción de acontecimiento que nos permita identificar cuándo y cómo un hecho cualquiera puede ser considerado tal, las diferentes formas en que éste se presenta, las consecuencias semánticas y políticas de su *acontecer*. Así también, en este capítulo profundizamos en los vínculos estrechos entre narración y experiencia que señala Walter Benjamin en *El narrador*, a cuya figura central —valga la redundancia: el narrador— otorga la responsabilidad de la modulación de la experiencia humana a través de la apelación, en su forma de contar las historias, a la corporeidad del escucha antes que a su “atención” intelectual.

²¹⁷ “La ética no puede basarse en ninguna teoría del sujeto previamente dada, porque el sujeto no es algo que uno sea, sino más bien algo en lo que uno se convierte.” Simon Critchley, *La demanda infinita. Ética del compromiso, política de la resistencia*, p. 65.

Benjamin arguye que si bien en el momento en que el narrador cuenta una historia acuden a su narración ciertos gestos que remiten a su experiencia personal, ésta es contada de tal manera, es sentida y representada de tal forma, que establece un vínculo de cercanía con el escucha, quien por esta forma particular de contar se apropia de la narración y la incorpora a sus experiencias. En esta relación estrecha entre narración y experiencia se vislumbra el concepto de *identidad narrativa*, central para Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*.

Una parte fundamental de la propuesta de Ricoeur es la división teórica de la identidad en una dimensión *idem* y una *ipse* —la mismidad y la ipseidad—: la primera estaría compuesta por los rasgos generales compartidos entre las personas, a partir de los cuales se produce el proceso de identificación; la segunda comprende los aspectos cambiantes de la identidad a través de la experiencia social que, desde la perspectiva ricoeuriana, está ligada a la experiencia narrativa. Así, la corporeidad, al involucrarse en ambas dimensiones de la identidad, se ubica como un aspecto fundamental para las exploraciones éticas que desde la narrativa breve propone Castillo. En este sentido, recurrimos a la investigación de Raúl Dorra sobre la semiótica de los cuerpos, en *La casa y el caracol*, para indagar en la significación de algunos de los “gestos”, tanto de narradores como de personajes, y con esto identificar la búsqueda de proximidad como un elemento ético del cuento, así como, en su caso, señalar la “aparición” del acontecimiento ético.

En el presente capítulo —centrado en el análisis e interpretación de los cuentos abelardianos— exploramos los diversos sentidos que las ficciones de Castillo proponen de la experiencia del otro a partir de la construcción narrativa de un acontecimiento. En un primer momento, destacamos la práctica del palimpsesto como una forma de actualizar y reinterpretar un corpus bien delimitado de la tradición literaria. En específico, nos

enfocamos en la revaloración que hace el argentino de la obra de Horacio Quiroga, así como la apropiación de los narradores confesos de Edgar Allan Poe. Sin embargo, esta praxis adquiere todos los contornos de una ética sólo al momento en que busca conciliar dos tradiciones en pugna, intención manifestada abiertamente en el cuento “Volvedor”, donde Castillo pone en diálogo a Borges con Cortázar o, para precisar mejor, el contenido gauchesco de Borges con una de las estrategias “fantásticas” de Cortázar.

En un segundo momento, nos enfocamos en dilucidar el acontecimiento en el cuento como uno de sus rasgos definitorios²¹⁸ para establecer los parámetros —tanto estructurales como históricos— que nos permitan ubicar el hecho narrativo en correspondencia con la experiencia ética. Recobramos, así, dos vías desde las que la filosofía ha intentado definir el acontecimiento: la fenomenológica y la ontológica. La primera parte de la idea de que el acontecimiento es un hecho de la subjetividad (interna), mientras la segunda implica que la realidad objetiva (externa) misma es la que cambia. En ambas visiones, no obstante, el acontecimiento es concebido como un momento que escapa de toda previsión, que irrumpe violentamente en la aparente normalidad del mundo y muestra, a modo de revelación, una verdad, al menos desde la delimitación que propone Slavoj Žižek:

[...] algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido. Hay, por definición, algo “milagroso” en un acontecimiento, desde los milagros de nuestra vida cotidiana a aquellos de los círculos más sublimes, incluyendo los de lo divino.²¹⁹

²¹⁸ “[...] la obra literaria adquiere los contornos de cuento por las formas en que se traza el acontecimiento que constituye su contenido artístico.” Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, México, Colmex, 2012, p. 85.

²¹⁹ Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, trad. Raquel Vicedo, México, Sexto Piso, 2018, p. 16.

Habría que precisar que en las ficciones narrativas el acontecimiento se diversifica, se complejiza y es susceptible de un análisis minucioso; pero, paradójicamente, el tipo de acontecimiento —cotidiano, divino, científico, amoroso, ético, etc.— que se presente ante el lector es a su vez un elemento definitorio para la concreción y realización de una experiencia estética vinculada a una ética; es decir, una *estética*.

En el caso de la obra cuentística de Castillo, se observa la tendencia de los narradores hacia el género confesional y sus variantes. La reflexión que hace María Zambrano en *Confesión: género literario*, nos proporciona las características del género para puntualizar y matizar los alcances y consecuencias de éste respecto no sólo de la experiencia *estética*, sino de la experiencia en general:

La Confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión.²²⁰

Así, en el acto confesional, tal como lo entiende la filósofa española, el vínculo entre la palabra y la persona que la profiere adquiere mayor fuerza, ya que en la confesión, lo dicho o lo escrito, que siempre es la revelación de una falta o confusión propia, no puede simplemente quedar deslindado de la persona, debido a que cuando una persona confiesa no lo hace exclusivamente por una pulsión —sus sentimientos o sus anhelos—, sino que se entiende que la acción de confesar emerge de la conciencia de un ser incompleto que busca, a través de las palabras, un brillo de coherencia en medio del caos; es decir, la confesión, como acto ético, busca en la figura del otro una recomposición de su ser quebrantado o difuso. En este aspecto es que el acto de la confesión coincide con el acto de narrar de

²²⁰ María Zambrano, *La confesión: género literario*, España, Siruela, 1995, p. 29.

Benjamin, ya que en ambos el emisor está inmerso en el discurso, y sólo en éste puede ser comprendido o aprehendido.

Bajo este marco narrativo y filosófico alrededor del concepto de acontecimiento, se establecen los ejes principales de una *estética* que atraviesa la obra cuentística de Castillo: La confrontación de la subjetividad con la otredad y consigo misma (autonomía-heteronomía); la narración de la subjetividad dividida (heteroafectividad); la revelación de una verdad hasta ese instante no perceptible (acontecimiento narrativo); la confesión como acontecimiento narrativo y de reconstrucción autonómica; es decir, como un acontecimiento *estético*, y el acontecimiento estético como posibilidad de experiencia ética. Hay que aclarar que el análisis no se restringe al estudio inmanentista, sino que conlleva la interpretación histórica de los cuentos como productos derivados de preocupaciones e intenciones particulares del autor, en cuya característica inestable, al optar por el proceso de distribución o redistribución de lo sensible desde el espacio trazado por la *estética*, el lector se confronta con los constructos perceptivos que su individualidad y su acción socializada han edificado alrededor de su idea de identidad.

3.1 EL CUENTO EN BUSCA DE IDENTIDAD: UN ACERCAMIENTO A LA EJECUCIÓN ABELARDIANA DEL GÉNERO

Un cuento debe ser una cosa, un objeto:
debe pesar sobre el mundo.
-Abelardo Castillo-

A pesar de ser evidente la extensa tradición del cuento en la conformación de la literatura latinoamericana —hay muy pocos narradores o narradoras, desde el siglo XIX hasta la

actualidad, que no hayan practicado este género—, los estudios teóricos sobre éste son escasos. Como advierte Munguía Zatarain, la construcción crítica del cuento se ha fundamentado, mayormente, en las propuestas y perspectivas de los propios escritores, lo cual no es, por sí mismo, un signo de alarma; sin embargo, esto ha acarreado un vacío teórico centrado en los procesos históricos de los cuales emergen estos productos literarios:

[...] carecemos de análisis de muchos cuentos concretos que permitan establecer más claramente los rasgos genéricos y la propuesta artística que implican, y, sobre todo, están por revisarse a fondo las relaciones de los textos con la vida en la que nacen. Es decir, hay que restablecer el lugar de las obras concretas en el medio literario en que se crean, en el medio ideológico y social en el que están inmersas.²²¹

Lo anterior no significa que se descarten las nociones de los escritores sobre el tema, sino que éstas pueden ser tratadas como parte de las relaciones históricas e ideológicas que un autor establece con el campo literario y el espacio social.

Trazar el estudio del cuento desde una mirada histórica conlleva el replanteamiento del género en su ubicación respecto al canon literario, ya que quienes han intentado —desde la crítica o desde la mirada autoral— hacer una defensa de éste generalmente apelan a las comparaciones con la novela o la poesía, o bien se enfocan en los elementos estructurales para definirlo, lo cual ha obstaculizado su constitución de género con identidad propia.²²² Por nuestra parte, al adoptar la postura de Rancière de que “[...] la potencia del cuento es a su vez una potencia ambigua, caracterizada por trazos antagónicos.

²²¹ Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 12.

²²² *Ibid.*, pp. 18-31. El recorrido conceptual que realiza Munguía Zatarain llega a la conclusión de que no obstante lo valioso de las observaciones de críticos y escritores, éstas han marcado una tendencia que ha dejado de lado los aspectos históricos y sociales del género: “[...] no han desarrollado conceptualizaciones claras que ayuden a comprender las relaciones del género literario con el mundo en el que nace y se despliega.” Y agrega una crítica a la mirada preponderantemente estructuralista que ha imperado en los estudios teóricos al respecto: “[...] todas estas elaboraciones suelen remitirse a un círculo cerrado de implicación inmanentista; así, el género pierde su importancia como elemento condicionante y condicionado por la realidad en la que vive.” p. 30.

Por un lado, es el poder de combinación, el poder de la creación pura, librado de la pesadez de lo real y de la psicología. El cuento es el resultado de una voluntad calculadora. Ésta selecciona el tema que permite una optimización de los efectos”,²²³ vislumbramos algunas consecuencias metodológicas e interpretativas. Una de éstas es el tratamiento de las opiniones que Abelardo Castillo vertió sobre el género en ensayos, artículos y en los diarios, así como las que tienen de referente su propia obra o la de otros cuentistas, a partir de las cuales se configura una perspectiva particular sobre su ejecución. Sin embargo, no resulta pertinente atribuir a esta visión intenciones meramente individuales, lo que nos llevaría a recluirla en el aislamiento social. Lo que se avizora, desde esta perspectiva particular, es el proceso de apropiación o *toma* de un espacio discursivo en el que Castillo opera al mismo tiempo la asimilación y el rechazo de una u otra forma de manifestación estética.

Antes de continuar con los demás ejes conceptuales del género —las huellas de los orígenes orales, el acontecimiento como elemento nuclear y las implicaciones ideológicas de la interpretación— intentaremos delimitar el lugar desde el cual Abelardo Castillo asume y confronta la tradición del cuento literario, esto en concordancia con la actitud sartreana de construirse a sí mismo a partir de la definición da una postura política y estética; es decir que la configuración de autor comprometido creada por el mismo Castillo no resulta en un simple ejercicio de elevarse moralmente por encima de otros autores no comprometidos, sino que esa construcción autoral se articula con la ejecución estética para “sugerir” de cierta manera la interpretación de los cuentos, sin someterlos, no obstante, a la clausura del sentido único.

²²³ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, p. 130.

Bajo la idea de que optar por una forma discursiva es asumir una postura —una posición desde la que el mundo es segmentado y se habla de él—, se puede observar en la escritura de un decálogo para aconsejar a los cuentistas como un intento consciente de inscribirse en la tradición latinoamericana. La pregunta inevitable es: ¿de qué forma Castillo establece la relación con el famoso decálogo de Quiroga? Nos centramos en la comparación de acentos de cada autor en su práctica escritural, expresada en tres ejes temáticos: la influencia de los maestros, la definición del cuento en comparación con otros géneros literarios y la reflexión sobre el lenguaje. Otro punto relevante es la construcción de los personajes y su vinculación con el acontecimiento, el cual se aborda más adelante, por lo pronto nos limitamos a éstos como una muestra de las posturas asumidas por cada cuentista y la incidencia del momento histórico en sus perspectivas estéticas.²²⁴

Sobre el tema de la influencia de los autores consagrados en el escritor, es evidente la distensión de los latinoamericanos con las tradiciones europeas²²⁵ y norteamericana. Mientras Quiroga pide una creencia absoluta en los maestros,²²⁶ Castillo omite casi por completo los nombres —sólo menciona, al igual que lo hace Quiroga, a Poe— para centrarse en los productos literarios específicos: “Si un cuento ajeno le gusta mucho,

²²⁴ Hay que recordar que el “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga se publica en 1927, y el de Castillo aparece en el libro *Ser escritor* de 1997; para los propósitos de esta investigación aducimos que entre éstos hay una distancia no sólo temporal, sino que en los matices se encuentran los rastros de las transformaciones estéticas del género durante el siglo XX, las cuales se evidencian en la práctica escritural del cuento literario de cada autor.

²²⁵ Parece, efectivamente, demasiado aventurado hablar de un relajamiento de las tensiones entre estas tradiciones, sin embargo, como observa Sosnowski, la época que desencadena las rupturas (los 60) abre también un nuevo marco de relaciones, sobre todo desde la geografía americana hacia Europa: “El territorio originariamente colonizado por potencias europeas —y que sigue uncido a diversos patrones de dependencia ante países desarrollados que esgrimen estrategias cada vez más transparentes— había iniciado desde las letras una nueva etapa subversiva. El mundo americano ofrecía alternativas al agotamiento; anunciaba aventuras y futuros ante experiencias que se perfilaban agotadas; sugería las oscilaciones propias de ‘tradición y ruptura’; planteaba una heterogeneidad incompatible con las reducciones y encasillamientos que definen a los manuales de literatura”. Saúl Sosnowski, *Cartografía de las letras hispanoamericanas*, “Escenarios y funciones”, párr. 1.

²²⁶ “I. Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en un Dios.” Horacio Quiroga: http://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2016/16707/files/horacio-quiroga_decálogo-del-perfecto-cuentista.

escribalo otra vez usted mismo: existen ejemplos ilustres”.²²⁷ Se debe aclarar que, derivada de la distancia temporal, la actitud frente al canon literario responde a un momento específico de las relaciones entre los escritores y la tradición literaria, de lo cual se entiende que Quiroga, al no percibir un bagaje cuentístico latinoamericano anterior a él, en el sentido de una estética literaria consolidada, recurra a los nombres de escritores inscritos en el canon europeo; el matiz que propone el argentino esboza una práctica que recuerda a Borges y que será constante en la ejecución de su obra, así como una práctica común de escritores contemporáneos a Castillo: el palimpsesto.

En este sentido podemos avizorar que la relación de los cuentistas latinoamericanos con la tradición literaria se traslada, de una fidelidad a figuras consagradas hacia una lectura que se enfoca en los productos antes que en los nombres. Este fenómeno podría explicarse por el proceso de afirmación de una tradición cuentística con características propias, cuya piedra angular es el diálogo como práctica ética y literaria: “Si Quiroga llevó el cuento a la plena realización de sus posibilidades estéticas, esto es resultado del largo trabajo artístico que le antecede; [...] fueron, sobre todo, el conocimiento y la asimilación de una tradición y el diálogo con diferentes concepciones estéticas”.²²⁸ El proceso ético, sin embargo, no puede entenderse como un transcurso lineal que va de Quiroga a Castillo, como la estafeta en una carrera de atletismo, sino que se da en la reiterada asimilación y

²²⁷ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 15. La mención a Edgar Allan Poe se centra en una crítica a la brevedad excesiva e innecesaria, y da el ejemplo del afamado cuento de Monterroso, al cual ni siquiera asigna el título de cuento: “Si cree que el célebre texto de Monterroso sobre el dinosaurio es un cuento, usted debe leer la crítica a Nathaniel Hawthorne de Poe o, en su defecto, la Filosofía de la composición, en lo referido a la brevedad indebida; y si en vez de dinosaurio su memoria se empecina en leer: ‘Cuando se despertó, el unicornio todavía estaba allí’, usted habrá mejorado mucho la imagen de Monterroso y, aunque nunca escriba un cuento, tal vez tenga condiciones para el haikú.” *Idem*.

²²⁸ Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 104. Si bien la investigadora señala que Quiroga atendió también la tradición del cuento latinoamericano, es evidente que al manifestar sus influencias se restringe a las europeas o a las norteamericanas, lo cual, se intuye, es el tipo de diálogo que pretende establecer entre las tradiciones literarias.

confrontación de perspectivas estéticas, así como sus interpretaciones, las cuales, a su vez, forman parte del entramado discursivo de cada época.

Los intentos de definición del género en comparación con la novela y la poesía tampoco quedan fuera de la discusión histórica, sin embargo en este punto hay también una mayor correspondencia entre los dos decálogos. En el VIII, Quiroga profiere lo que parece más una provocación que un consejo: “[...] Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto como una verdad absoluta, aunque no lo sea.”²²⁹ La primera parte de este fragmento concuerda con la perspectiva estética que en su momento se consolidó del cuento y de la novela. Acerca de ésta, si bien estaba en un proceso de transformación por la crisis del así llamado realismo decimonónico, no requería una defensa para incluirla dentro del canon estético literario; a diferencia del cuento, que todavía en el contexto de finales del siglo XX lucha por un espacio valorativamente equitativo entre la poesía y la novela. La segunda parte del consejo se dirige, irónicamente, a provocar una ampliación de la mirada crítica hacia el género sin constreñirlo a un rol subalterno.

Como lector asiduo de Quiroga, Castillo acepta la provocación y consecuencias del primer punto del decálogo, pero añade algunos matices: “Si usted imagina que doscientas páginas son un trabajo literario más serio que diez, nunca escribirá un buen cuento, ni siquiera uno malo, quizá tampoco una novela”.²³⁰ Hay dos ideas estrechamente vinculadas en esta aseveración: la primera es que escribir un cuento no implica la ausencia de *seriedad* ni de una técnica; la segunda es que el compromiso de un narrador de cuentos difiere del compromiso de un novelista. Habría que aclarar que esta diferencia no se establece en la relación cuantitativa o en la intensidad del compromiso, sino en el tipo de experiencia de

²²⁹ Horacio Quiroga: http://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2016/16707/files/horacio-quiroga_decalogo-del-perfecto-cuentista.

²³⁰ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 14.

realidad que los narradores de cada género²³¹ —cada uno con su propia historicidad y tradición— proponen al lector.

Un aspecto coincidente en las posturas de Quiroga y Castillo, derivado de la influencia inevitable de Edgar Allan Poe²³² en la tradición cuentística y que ya se prefigura en los incisos anteriores, es el requerimiento de un tipo de lenguaje *depurado de ripios*, sin adornos excesivos: “VII. No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo”.²³³ Más allá de ver en la precisión del lenguaje una de las características constitutivas del género —señalada reiteradamente por escritores y teóricos—, Castillo destaca su funcionalidad en relación con el efecto que se quiera provocar en el lector: “Una palabra innecesaria puede estropear un buen cuento; una página innecesaria estropea a un buen lector”.²³⁴

De lo anterior se entiende que un cuento busca contar un suceso, y cada uno de los elementos formales y semánticos son parte de un mecanismo orientado a construirlo: “El cuento debe ser un cuadro, apretado como un cuadro, ceñido. La situación, única. Todo en él debe tender a un fin preestablecido”.²³⁵ Uno de estos fines —nos aventuramos a decirlo— es que lo narrado, en palabras de Walter Benjamin, sea susceptible de volverse a

²³¹ Para Walter Benjamin, sin embargo, la consolidación de la novela es vista como un atentado contra la experiencia colectiva y la función modeladora de la narración: “La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo”. *El narrador*, trad. Pablo Oyarzun R., Chile, Metales Pesados, 2016, p. 56.

²³² La influencia del escritor estadounidense en Castillo puede observarse en diferentes niveles de su práctica literaria. En su obra dramática *Israfel* (1964), por ejemplo, el sampedrino muestra su fascinación por la vida y las obsesiones del escritor al ubicarlo como el personaje principal; en el cuento “Fordham, 1994” Poe también *aparece*, sin embargo nos centramos en la experimentación que hace Castillo del género discursivo de la confesión laica instaurada por Poe como motivo literario.

²³³ Horacio Quiroga: <http://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2016/16707/files/horacio-quiroga-decalogo-del-perfecto-cuentista>.

²³⁴ Abelardo Castillo, *Ser escritor*, p. 15.

²³⁵ Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 102.

contar: “Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente desprejuiciado es asegurar la posibilidad de la reproducción. La memoria es la facultad épica por excelencia”.²³⁶ Así, la función del lenguaje y de los elementos estructurales de un cuento se articulan para establecer una serie de tensiones, dispuestas de tal forma que permiten y provocan la irrupción del acontecimiento narrativo, no como un fin en sí mismo, sino que, para evitar la clausura tautológica, pretende la retención de lo narrado, provocando, con esto, que el acontecimiento narrativo específico de un cuento sea, potencialmente, una infinidad imprevisible de acontecimientos estéticos.

Si bien es imposible señalar el origen único de la memoria de una región, parece evidente que Castillo concibe la obra de Quiroga, a Quiroga mismo, como uno de los pilares fundacionales de la literatura latinoamericana:

[...] fue, para Latinoamérica, el inventor del cuento. Quiroga hizo antes que nadie, entre nosotros, lo que Poe había hecho en Estados Unidos: sistematizó el relato breve y lo elevó en la práctica a la categoría de género literario. Sus historias no son novelas frustradas, ni estampas, ni poemas en prosa, ni viñetas. Son cuentos. Son ejemplares singulares de un género autónomo que acata sus propias leyes estructurales y que se basta a sí mismo.²³⁷

Cabe señalar que la filiación de Castillo a la obra y vida del uruguayo no se limita a las impresiones en ensayos ni se agota en la equiparación entre el escritor de “El almohadón de plumas” y Edgar Allan Poe,²³⁸ sino que se registra también en la apropiación de la obra a

²³⁶ Walter Benjamin, *El narrador*, pp. 66-67.

²³⁷ Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, p. 239.

²³⁸ “Para Edgar Poe, la prosa no se propone a belleza (que es territorio de la poesía) sino la Verdad. Quiroga también pensaba esto. Sólo que para Poe, en el cuento, esa verdad era la de la lógica, y para Quiroga, la de la vida real.” *Ibid.*, p. 243.

través de la reescritura, proceso mediante el cual Castillo actualiza las historias, además de una tradición.²³⁹

3.1.1 *La reescritura como diálogo: ética del palimpsesto*

Es importante puntualizar que en el periodo de setenta años entre el decálogo de Quiroga y el del argentino, en Latinoamérica la literatura en general —el cuento como parte de ésta— sufre una serie de transformaciones que llevan a replantear, por parte de escritores y críticos —en muchos casos, como el de la generación sesentista, escritores-críticos—²⁴⁰, conceptos y parámetros fundamentales de manera vertiginosa. Uno de los paradigmas estéticos e ideológicos que es puesto en crisis durante ese tiempo es la concepción decimonónica del realismo, crisis que se manifiesta cuando deja de pensarse como un indicador de la realidad y se concibe como un discurso articulado de percepciones. Castillo, al asumir esta mirada, no restringe el espectro del realismo a una sola forma de representación mimética, lo cual, a su vez, le permite apropiarse de elementos heterogéneos, provenientes de diversas tradiciones literarias y de autores, para la composición de sus cuentos.

Así, es posible reconocer en la architextualidad²⁴¹ de los cuentos de Castillo un intento por reinterpretar la tradición literaria rioplatense a través de la resemantización de algunos motivos recurrentes. Sobre Quiroga, en específico, el cuento “La garrapata”,

²³⁹ “En sus versiones nuevas y originales, Castillo restaura estos textos para una cultura en la que siguen vigentes, doblemente enriquecidos al ponerlos en otro contexto”. Martha Morello-Frosch, “Prólogo”, en Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 8.

²⁴⁰ Se deben destacar los casos de Ricardo Piglia y Juan José Saer, quienes además de incluir en sus novelas y cuentos algunas consideraciones estéticas, vieron en el ensayo crítico un espacio desde el cual sustentar y proponer sus análisis y reflexiones en torno a la literatura. Ver *Crítica y ficción*, del primero, y *El concepto de ficción*, del segundo.

²⁴¹ “[...] architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse ‘la literariedad de la literatura’), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular.” Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, España, Taurus, 1989, p. 9.

incluido en *Las panteras y el templo* (1992), propone una inversión paródica²⁴² de la trágica relación marital de los personajes de “El almohadón de plumas” (1917). Mientras la tensión narrativa del relato de Quiroga se centra en esclarecer racionalmente la causa de la enfermedad y la eventual muerte de Alicia, causa que se puede encontrar —en el nivel diegético— en el insecto agigantado al fondo de la almohada o —en el nivel interpretativo— en la indiferencia del esposo; en el cuento del sampedrino, un narrador testigo intenta convencer a su casi mudo interlocutor de que la mujer, Norah, absorbe la vida —a modo de una vampiresa²⁴³ energética o mística— de su amigo Sebastián.

Esta inversión de los roles entre victimario y víctima no es en sí una inversión de los significados simbólicos del famoso cuento quirogiano, ya que para establecer el tipo de “restauración” que hace Castillo se deben tomar en cuenta otros elementos contextuales, como la perspectiva del narrador y la situación en que éste narra como testigo. El cambio de contexto de los personajes realizado por Castillo en “La garrapata” implica la actualización semántica del relato. Si el narrador del cuento del escritor uruguayo se centra en contar desde la distancia de la tercera persona la misteriosa enfermedad de la esposa, en éste —donde el plano diegético principal es un hombre que cuenta a alguien la historia de su amigo— quien narra busca dejar constancia de la veracidad de su testimonio directo y de sus percepciones sobre la esposa: “Sí, una mujer temible: diabólica, si lo prefiere. Me cuesta explicarle qué originaba esa, digamos, *impresión* que me causó desde la primera vez que la vi. Tal vez, sus ojos”.²⁴⁴

²⁴² “El que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo.” *Ibid.*, p. 100.

²⁴³ El motivo de la tradición literaria del vampiro en “La garrapata” ha sido señalado por Montenegro como un aspecto de relevancia en las figuraciones “fantásticas” de Castillo y su búsqueda de representaciones que no se adhieran a la corriente decimonónica. Ver Rodrigo Montenegro, *op. cit.*, pp. 215-216.

²⁴⁴ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 152.

A lo largo del cuento, la voz narrativa intenta convencer a su interlocutor de que la “extrañeza” inicial que siente hacia la mujer está fundada en la objetividad: “Pero el vértigo es una sensación nuestra, no una cualidad de las cosas. Y yo creo que, en el caso de Norah, venía de ella. Estaba en ella.”²⁴⁵ De esta forma, la objetividad del narrador —que en el cuento de Quiroga se construye desde la tercera persona y termina en un epítome de desapego emocional: un pequeño pero monótono párrafo donde describe algunas características del insecto, escrito en un lenguaje científico y anticlimático—²⁴⁶ parece diluirse en su incompreensión de la mujer: “[...] en ella, aquel abismo era permanente”.²⁴⁷

El misterio se traslada, entonces, de la realidad natural, en el cuento de Quiroga, a la facultad sobrenatural de esta mujer, que en lugar de tender hacia la muerte, se aleja de ella: “Y mientras tanto yo no podía apartar de mi cabeza la imagen de Norah, su juventud persistente, incólume. Todos aquellos años sólo habían pasado para Sebastián; ella *se me figuró* idéntica al primer día”.²⁴⁸ Al contar un suceso que escapa a la explicación racional, las impresiones subjetivas del narrador respecto a la mujer de su amigo buscan un sustento de veracidad en la experiencia sensorial, este es el testimonio directo del hecho “sobrenatural”: “Ellos me vieron antes de que yo pudiera regresar al jardín, o esconderme, y todo volvió a ser normal. Norah, con un gesto rápido, casi candoroso, apretó el deshacillé a la altura de su pecho. Parecía una muchacha turbada”.²⁴⁹ Esta clásica escena de voyerismo es transformada, una vez inmersos los lectores en el filtro subjetivo que establece el relato

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma.” Horacio Quiroga, “El almohadón de plumas”, en *Cuentos de amor, locura y muerte*, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/211732.pdf>, p. 82.

²⁴⁷ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 152.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 153. *Cursivas nuestras.*

²⁴⁹ *Idem.*

del narrador, en un acontecimiento fantástico, en donde el acto sexual se convierte en el ritual a través del que la hembra absorbe la energía vital del amigo.

Hay que decir que este aspecto es central para la posterior explicación del decaimiento dramático del amigo, quien es vaciado de vida por la malvada *forma* de Norah: “Existe, sin embargo, una forma de mujer que en cierto modo responde al tipo de aquella: *una forma*, lo repito”.²⁵⁰ Aquí se hace más evidente la postura parcializada del narrador, derivada de su incompreensión hacia Norah y la búsqueda de explicaciones, las cuales sólo pueden tener coherencia desde la perspectiva masculina y sus analogías biológicas respecto a la mujer: “En la escala zoológica hay una especie, un bicho abominable, aplastado, que da la idea exacta de lo que no puedo describirle. Mujeres que parecen haber nacido para adherirse, para pegarse al cuerpo de un hombre. Puede verlas en las fiestas, sobre todo ahí: hermosas mujeres”.²⁵¹ Habría que agregar que unas líneas antes, el mismo narrador había comparado a Norah con la Eva bíblica. Este intento de asir la identidad de la mujer a través de analogías tan dispares, de lo divino a lo biológico, de lo biológico a lo sobrenatural, devela uno de los rasgos presentes en los cuentos de Castillo: la constitución intersubjetiva de sus narradores. A éstos, los lectores no podemos simplemente creerles, sino que las mismas contradicciones observables en su “decir” forman parte del cuento y su interpretación.

Así, “La garrapata” no contaría la historia de una malvada mujer-insecto que vacía de vida a un pobre y buen hombre, sino que es la historia de cómo un hombre (el narrador) construye, a partir del deseo masculino y de los elementos simbólicos que tiene a su alcance socialmente, una identidad a Norah. En este cuento, el deseo del hombre —a diferencia del

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

relato quirogiano en donde éste prácticamente no existe y puede entenderse como una de las causas de la muerte de Alicia— atraviesa toda la narración para que la *forma* femenina quepa en la percepción masculina; es decir, el hecho sobrenatural es en sí el cumplimiento de una de las fantasías del deseo masculino: la eterna juventud y belleza de la mujer. Así, al tiempo que la fantasía masculina se realiza, ésta devela su contradicción en la realidad, ya que una vez completada también se clausura, y el deseo masculino se enfrenta a su resolución inexorable: que la realización de la fantasía implica su propia muerte. En el cuento de Quiroga la muerte es presentada como un fenómeno de la naturaleza —atravesada o no por el deseo sexual, la muerte sigue teniendo una explicación natural y científica—, mientras que la actualización que hace Castillo se aviene a la forma en que se percibe y se construye en la subjetividad la “terrible” belleza femenina y sus consecuencias.

El proceso de apropiación que el escritor argentino ejecuta en “La garrapata” puede comprenderse como una toma de postura política hacia la estética literaria, ya que su mirada no se distrae en señalar la falta de pulcritud en la escritura de Quiroga,²⁵² sino que se enfoca en actualizar el efecto de “extrañeza”, con lo cual Castillo se asume como un eslabón de una tradición literaria cuyos fundamentos estéticos no se sustentan en la reiteración de la norma, sino en la exploración y reinterpretación de las formas. Esta búsqueda, no obstante, no se restringe a autores de la geografía rioplatense o a la inversión de los roles de los personajes, sino que Castillo pide una participación más activa del lector, en la que el conocimiento de ciertas obras de la tradición literaria le sirva para expandir las

²⁵² “Se ha dicho de Quiroga, como se ha dicho de Roberto Arlt, que escribía con incorrección y descuido. Incluso se ha dicho que escribía mal. La cuestión podría ser zanjada contestando que si un escritor ha dejado treinta o cuarenta cuentos, algún poema, varios artículos y acaso una pequeña novela que el tiempo sigue respetando, no ha escrito tan mal. Y si a pesar de todo ha escrito mal, entonces habrá que fundar una antipoética, una estética a la medida de ciertos escritores incorrectos.” Abelardo Castillo, *Desconsideraciones*, p. 236. La defensa que hace Castillo no es sólo una respuesta a las consideraciones de Borges sobre la obra de Quiroga o Arlt, sino que en la última parte se advierte un guiño, una sonrisa irónica, dirigido a quienes intentan valorar una obra literaria a partir de la corrección y la pulcritud lingüísticas.

implicaciones éticas y políticas de un cuento como “El candelabro de plata” (1961). Debido a que en este relato la hipertextualidad²⁵³ no es explícita, nos servimos de las nociones de expansión, extensión y reducción para señalar el desplazamiento —no sólo formal sino también semántico— que el escritor argentino propone del narrador confeso de Edgar Allan Poe.

Entendemos por expansión la postura estética volitiva de un autor que imprime una fuerza sobre un estilo para mostrar los alcances y los límites de sus posibilidades; el fenómeno de extensión se centra en el intento de ampliar los horizontes semánticos de un hipotexto: “Así pues, es mejor considerar la extensión temática y la expansión estilística como las dos vías fundamentales de un aumento generalizado, que consiste a menudo en su síntesis y en su cooperación”.²⁵⁴ La estrategia de reducción en el cuento de Castillo, como veremos, sirve también como una forma de consolidación del desplazamiento semántico. Se debe agregar que en el centro de estas estrategias se revela una puesta en diálogo del género poeniano de la confesión con las voces propias del contexto histórico del escritor argentino.

Para Genette, el fenómeno de la hipertextualidad es una apuesta estética encaminada a reconocer las transformaciones que un texto realiza a partir de otro anterior; por nuestra parte, agregamos que estas transformaciones tienen un componente histórico, y que este modo particular de relación entre la postura asumida por la práctica de un género y su recepción está mediada por los guiños textuales de su propia historicidad, la cual entra a su vez en tensión con la historicidad del lector. Ya que esta tensión se manifiesta a través de

²⁵³ “[...] hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto).” Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 338.

indicios paratextuales,²⁵⁵ el título del cuento castillense indica el comienzo de la relación contractual con el lector. Éste se compone de un sustantivo objetual acompañado de un adjetivo, lo cual nos sitúa en el terreno de las atmósferas obsesivas de Poe, que se construyen a partir de esta misma fórmula gramatical: “El escarabajo de oro”, “El retrato oval”, “El corazón revelador”, “El gato negro”, etc. Fórmula que establece ya una relación con el género del terror psicológico²⁵⁶ y busca centrar la atención del lector en el objeto alrededor del cual se desarrollan las acciones de los personajes y/o los narradores, quienes establecen un vínculo obsesivo con dicho objeto o con alguna de sus cualidades.

Hay que aclarar que la tensión no es un elemento inherente al texto, sino que se entiende como un proceso en el que entran en juego tanto la estrategia textual como el acto de lectura, en donde se despliegan las posibilidades de extensión o expansión de los elementos textuales. Es así como en “El candelabro de plata” Castillo traza las coordenadas atmosféricas de su relato desde dos rasgos abiertamente poenianos: la confesión de un narrador en primera persona que intenta convencer al lector de su cordura y, por lo tanto, de su inocencia, y un objeto obsesivo-disruptivo que desestabiliza la configuración subjetiva del asesino.

El primer aspecto es más que evidente desde las primeras palabras del narrador: “Nunca he podido dominar mis impulsos. En este sentido me reconozco un sujeto primitivo, puro, incapaz de adaptarme al florido mundo”.²⁵⁷ En las que resuenan las tonalidades de ambigüedad moral de quien narra “El corazón revelador”: “¡De veras! Soy

²⁵⁵ “[...] la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales, [...] como todas las categorías genéricas, la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual.” *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁵⁶ “En su inmensa mayoría, y como los nombres de personajes, [los títulos] están sometidos, cuando menos, a dos determinaciones fundamentales: la del género y la de la época -con una parte de implicación recíproca, puesto que hay géneros de época.” *Ibid.*, p. 50.

²⁵⁷ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 49.

muy nervioso. Tremendamente nervioso. Lo he sido siempre”.²⁵⁸ La relación que el cuento de Castillo establece con los narradores confesos de Poe no se agota en el pastiche, sino que se articula con la tentativa de recrear un ambiente que, en su desplazamiento espacial, involucra lo histórico y pone en tensión las valoraciones de quien narra. Explico: para Zambrano el acto de confesar crea una tensión dirigida a la propia persona que lo realiza: “El supuesto, tanto de la confesión como de la novela, es que el individuo padece y que puede perderse”.²⁵⁹ Sin embargo, este padecimiento también puede ser fingido, como parece ser el caso de los narradores confesos de los cuentos de Poe, donde la confesión, que es la narración misma, crea una tensión moral y argumental en el lector, el cual se ve inmiscuido en el problema de decidir si ese padecer es sincero o no.

En este mismo sentido, el lector —como elemento fundamental del acto de confesión— espera dos posibles explicaciones de los motivos del crimen: la acción justificada desde los límites de lo racional —la locura del narrador o la impotencia de la voluntad ante la inevitabilidad del destino— o el castigo por parte de la ley. En “El corazón revelador”, la pugna cognitiva entre la racionalidad y la demencia del narrador —quien asegura hasta el final que no está loco, que todo se debió a lo siniestro (*unheimlich*) del ojo de su víctima— devela que su motivación para confesar no es asumir las consecuencias de su crimen, sino su justificación, lo cual no desembocaría en una confesión sincera. Lo anterior se muestra en la ausencia de remordimiento en el narrador, quien, para completar el simulacro de confesión, dirige sus palabras hacia su propia exculpación. Por su parte, Castillo utiliza el acto de la confesión —también de un asesino— como la cubierta de otra confesión, que se distingue del aspecto psicológico de Poe a partir de ciertos guiños

²⁵⁸ Edgar Allan Poe, *Narraciones completas*, Trad. Julio Gómez de la Serna, México, Aguilar, 1980, p. 515.

²⁵⁹ María Zambrano, *op. cit.*, pp. 24-25.

ideológicos reiterativos centrados en un objeto que resignifica el sentido del crimen cometido: el candelabro de plata.

Desde el momento en que el argentino propone un espacio y un tiempo con una clara referencia en la realidad —el asesino deambula por los barrios bajos de Buenos Aires durante la Nochebuena de 1956— es posible advertir una segunda tensión, ésta enfocada en el lugar donde se comete el crimen, el cual, hay que decirlo, nunca es admitido como tal por el narrador: “Quién podría juzgarme, quién sobre la Tierra (quién en el cielo) se atrevería a juzgarme”.²⁶⁰ Este narrador homodiegético, en su recorrido por los cafés del puerto encuentra a Franta, un viejo vagabundo checoslovaco, a quien invita a celebrar la Nochebuena en su casa. Ahí, una vez que comieron y bebieron, el viejo le hace el recuento de su desgracia: treinta años antes vino a América a hacer dinero para mantener a su esposa y a su hijo recién nacido, pero lo perdió en las apuestas y nunca regresó. Habría que puntualizar que las palabras del vagabundo son, en realidad, las únicas en este cuento que se acercan al acto confesional como lo entiende Zambrano.²⁶¹ El primer desplazamiento es el estado en el que el narrador encuentra al vagabundo; el segundo, la búsqueda de un sostén existencial, es el motivo de la revelación.

De esta forma, la historia de la víctima en “El candelabro de plata” se presenta como una extensión del hipotexto poeniano. En “El corazón revelador” no sabemos demasiado del viejo, porque el narrador se centra en convencernos de que el ojo era efectivamente siniestro: “Creo que era su ojo. Sí, esto era. Uno de sus ojos se parecía al de un buitre. Su ojo azul pálido, con una catarata”.²⁶² Este ojo, al carecer de su función

²⁶⁰ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 49.

²⁶¹ “Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí ‘el peso de la existencia’, necesita entonces que su propia vida se revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare”. María Zambrano, *op. cit.*, p. 32.

²⁶² Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 515.

orgánica, adquiere un excedente de sentido para el narrador, quien, por esto, le atribuye un carácter fantástico: puede ver a través de él. En este caso, el objeto disruptivo es tal porque está separado del cuerpo. En el cuento de Castillo, el objeto obsesivo-disruptivo es externo y no está relacionado con la corporeidad de la víctima, pero sí con la del narrador.

El objeto disruptivo en “El candelabro de plata” se presenta como un elemento inherente a la identidad del confeso, y desde el principio se identifica como lo único que ha sobrevivido de la herencia que el padre le dejó: “Nunca he comprendido por qué este candelabro no ha ido a parar, como las otras pocas cosas heredadas de mi padre, al Banco de Empeño, o al cambalache. En esto, pienso, se parece a la conciencia. Supongo que nunca voy a poder desprenderme de él”.²⁶³ Además de ser el arma que utiliza para romper el cráneo del vagabundo, lo que lo convierte en el punto focal de las posibles aclaraciones sobre el motivo del asesinato. Una de estas explicaciones, a partir de los matices freudianos, sería que ve en Franta el abandono de su propio padre y lo mata por un odio transferido, sin embargo, en el cuento no hay otros indicios que la sustenten. La otra posible explicación se mantiene por la disposición espacial y, por lo tanto ideológica, del objeto: “El candelabro de plata, más anacrónico que nunca en medio de la suciedad y pobreza que lo rodea, parece ocuparlo todo ahora”.²⁶⁴

Herencia del padre, conciencia del narrador y arma homicida, el candelabro de plata es el objeto de la obsesión de este aristócrata solitario venido a menos. Se pueden observar, en la resistencia de éste a empeñarlo, junto al excedente perceptivo —ese ocuparlo todo que eclipsa las demás coordenadas espacio-temporales— los indicios de una tensión atmosférica entre el hipotexto poeniano y el hipertexto de Castillo, en razón de que el

²⁶³ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 49.

²⁶⁴ *Idem.*

primero tiene una deriva en la constitución psicológica del narrador, mientras el segundo acude a la configuración socio-económica, en cuyos intersticios se revela el actuar de una ideología, por lo que su motivación no se relaciona con su salud mental, sino con su constitución moral: “Pero al menos hoy he comprendido algo; lo he comprendido después de lo que pasó esta noche: soy un hombre bueno. No lo digo, no escribo esto, para justificar nada”.²⁶⁵

La percepción obsesiva que el narrador tiene del candelabro —al igual que el narrador de “El corazón revelador” respecto al ojo disfuncional— se debe a un excedente de sentido que se sustenta en su carencia de funcionalidad, pero en este caso no hay una concisión, sino que absorbe todos los demás elementos espacio-temporales que lo rodean, incluyendo la identidad del “bondadoso” asesino, y gracias a esto puede aferrarse a su posición económica pasada. Con esto logra imponer su subjetividad a la de Franta, a quien promete que invertirá toda su inexistente fortuna para que el checoslovaco vuelva a casa a conocer a su hijo; inmediatamente después de que éste dibuja una sonrisa, le aplasta el cráneo. El narrador arguye que hizo feliz a alguien, lo que no dice es que no sólo engañó a su víctima, sino también a sí mismo,²⁶⁶ ya que si bien en su acto confesional se perciben —al igual que los confesos de Poe— las notas y los gestos de un simulacro, en los intersticios de sus palabras se resguarda la verdad de su ser, su conato de ser.

Se observa, entonces, que la imitación del género confesional y la transformación del objeto disruptivo en un contexto diferente al que propone Poe se articulan en la

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ La falsa piedad es también uno de los temas que el anarquista Rafael Barrett expone en sus cuentos breves. En específico es en “La cartera”, que narra la travesía de un obrero por devolver la cartera perdida a un adinerado señor, quien después de revisar que no le falta dinero comienza a humillar al obrero y a quemar billetes en la chimenea, el obrero, furioso, intenta asesinar al capitalista, pero la debilidad física debida a su pobreza no se lo permite: “Y el señor sonrió, considerando que, por algunos instantes, había convertido un esclavo abyecto en hombre, él que tan acostumbrado estaba el fenómeno inverso”. *Cuentos breves*, Madrid, América, pp. 131-134.

tentativa de Castillo por reconfigurar y actualizar el efecto terrorífico instaurado por el escritor norteamericano. La tensión que crea éste se dirige a la ambigüedad de la condición psicológica del narrador a partir de la configuración siniestra del ojo despojado de su función; en el sampedrino, estos elementos se extienden y se desplazan espacial y temporalmente, lo cual pone en suspenso la subjetividad del narrador-asesino para crear un efecto centrado en la cualidad moral e ideológica de la voz narrativa, antes que en su constitución psicológica.

Cabe indicar que en el cuento de Poe la narración no culmina con el asesinato, sino que se alarga hasta el momento de su descubrimiento y su castigo por parte de los representantes de la ley; en el cuento del escritor argentino esta parte es omitida. La estrategia de reducción, señalada por Genette como una forma de economía del lenguaje,²⁶⁷ en este caso funciona como una extensión del contexto de Castillo; es decir, la omisión del castigo es un guiño que no logra reconfortar al lector, ya que reconoce la incapacidad de las instituciones del Estado —al menos en el contexto latinoamericano— para convocar la justicia, pero que se vuelve político —el guiño— al reconfigurar las expectativas de justicia de los lectores de relatos criminales.

En este cuento, diremos a modo de conclusión, Castillo configura un mundo a partir de la imitación²⁶⁸ de Poe y con esto logra entablar un diálogo con su propio contexto, en donde estos elementos tensionados —pastiche del género confesional, expansión y extensión de las coordenadas espacio-temporales a partir de un objeto disruptivo, y reducción del castigo— funcionan en pos de una amplificación del género que desemboca

²⁶⁷ “Reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él, pero no sin alterarlo de diversas maneras, específicas en cada caso, y que podemos intentar ordenar, casi simétricamente, en dos o tres tipos fundamentales de alteraciones reductoras y ampliadoras”. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 292.

²⁶⁸ “La imitación, en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche, el pastiche, y más generalmente la imitación como práctica genérica, es un tejido de imitaciones.” *Ibid.*, p. 98.

en una forma de contar encaminada a provocar el terror no ya a partir de la ambigüedad psicológica del narrador-confeso, sino en la contradicción ideológica. En este caso, la reescritura no sólo se dirige a la apropiación de un elemento técnico —el narrador—, sino que, mediante esta puesta en diálogo de dos tradiciones, se articulan la reinterpretación y la actualización temática como una toma de postura ética que intenta involucrar al lector no como un simple espectador, sino como un sujeto histórico capaz de recrear un acontecimiento *estético*.

Hay todavía otra forma de ejecución del palimpsesto a través de la cual Castillo articula elementos de tradiciones estéticas heterogéneas para construir el acontecimiento de sus cuentos. En el caso de “Volvedor” (1961), Castillo construye la architextualidad —a diferencia de lo visto en los dos cuentos anteriores donde, por un lado, actualiza la historia del hipotexto quirogiano invirtiendo paródicamente las funciones de los personajes, y, en el otro lleva a cabo, mediante el pastiche, una resemantización del género del terror— no desde una sola fuente, sino desde dos. Éstas, sin embargo, no se reducen a dos hipotextos claramente identificados, sino a dos autores, disímiles estética e ideológicamente.

Desde la dedicatoria, Castillo advierte sobre la doble ambigüedad de la lectura: “A *Julio Cortázar y a usted, Borges, y perdón si los salpiqué*”.²⁶⁹ La característica indeterminada de las dedicatorias²⁷⁰ —en el sentido de identificar un destinatario concreto— en este caso parece expandirse y complicarse, ya que no está dirigida a una persona privada, sino a dos escritores, cada uno —en 1961— con trayectorias y obras que evidentemente tienden al desequilibrio. Borges, nacido en 1899, es ya un escritor eminente,

²⁶⁹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos...*, p. 53.

²⁷⁰ “Sea quien fuere el destinatario oficial, hay siempre una ambigüedad en la destinación de una dedicatoria de obra, que apunta siempre al menos a dos destinatarios: el destinatario, por supuesto, pero también el lector, ya que se trata de un acto público en el que el lector es de alguna manera tomado como testigo.” Gérard Genette, *Umbrables*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001, pp. 115-116.

y respetado no sólo en Argentina; Cortázar, nacido en 1914, acaba de publicar en 1956 *Final del juego*, su cuarto libro de relatos.

Si bien entre ambos la distancia temporal no es tan amplia, su posición en el campo cultural sí lo es, y Castillo no duda en mostrarla al utilizar para Borges la segunda persona formal y para el escritor de “Continuidad de los parques” la familiaridad del nombre de pila. Esta jerarquización, no obstante, se desestabiliza por el guiño formal de la dedicatoria: el orden de aparición de los nombres. Por lo anterior, se puede afirmar que Cortázar es un destinatario más privilegiado que Borges, quien, además, forma parte de una acotación, como si el autor se acordara repentinamente de él; a diferencia del primero, quien parece no necesitar de un esfuerzo memorístico por parte de Castillo.

Hay que agregar, más allá de la problemática de los destinatarios, que a través de la dedicatoria,²⁷¹ una vez consignada la filiación del autor, Castillo propone una tensión estética extratextual que, no obstante, se refleja en la estrategia textual, esto en razón de que: “[...] no se puede, al principio o al final de una obra mencionar a una persona o una cosa como destinatario privilegiado, sin involucrarlos de alguna manera, como antes el aedo invocaba a la musa, y por lo tanto implicarlo como una suerte de inspirador ideal”.²⁷² La complejidad del cuento de Castillo radica en que, al invocar a dos inspiradores tan divergentes entre sí, obliga al lector —sus posturas tanto estéticas como políticas— a que asuma una posición abierta y crítica, y de esta manera deje su estado pasivo para convertirse en un constructor activo de la trama textual. El ejercicio de la dedicatoria crea, entonces, una expectativa, al menos para el lector asiduo de cuentos latinoamericanos,

²⁷¹ “La dedicatoria de obra [...] es la exposición (sincera o no) de una relación (de una clase o de otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad”. *Ibid.*, p. 116.

²⁷² *Ibid.*, pp. 116-117.

sobre qué elementos borgianos y cortazarianos son susceptibles de entablar un diálogo y cómo lo va a ejecutar.

El primer momento es borgiano, ya que desde sus primeras palabras el narrador ostenta su filiación gauchesca: “El oficio de guapo es un oficio como cualquier otro”.²⁷³ En esta aseveración —además del asentar el anacronismo²⁷⁴ y preparar la atmósfera tradicional donde hombres valientes se batían con cuchillos por defender a una hermosa mujer o el honor propio— se manifiesta ya el intento por transgredir la idealización literaria alrededor de la figura del gaucho, ya que para el narrador ser guapo es un trabajo, una labor, y no una condición. Se debe tomar en cuenta que este es un narrador no sólo intradiegético, sino que es el personaje principal, por lo cual puede contar su propia historia y “controlar” las coordenadas de su imagen, esto es evidente en la descripción física de sí mismo en el pasado y la asimilación de su nueva identidad: “Esto lo sé porque soy Evaristo Garay. Antes, cuando me daba por la literatura, cuando era pálido y usaba anteojos gruesos, de carey negro, y leía a lord Dunsany, me llamaba de otro modo”.²⁷⁵ Esta frontera temporal y subjetiva impuesta al narrador-personaje anuncia que este relato no se restringe a una imitación, sino que tiende al travestimiento²⁷⁶ de la figura del gaucho.

Es por esto que el narrador configura su identidad y la realidad ficcional a partir de elementos meramente borgianos que se articulan, como la inclusión del nombre del escritor: “Y muchos me han visto discutiendo de carburadores y metempsicosis en La Biela

²⁷³ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 53.

²⁷⁴ Sobre el uso que hace Castillo de los anacronismos como una forma de provocación al canon estético y temático en Argentina, ver Rodrigo Montenegro, *op. cit.*, pp. 232-235.

²⁷⁵ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 53.

²⁷⁶ Se debe aclarar que la ejecución de la totalidad cuento no “vulgariza” los hipotextos borgianos, por lo cual no se puede hablar de un travestimiento textual: “[...] el travestimiento consiste en transformar un texto noble imitando el estilo de otro texto, más difuso, que es el discurso vulgar. Se puede incluso transformar e imitar a la vez el mismo texto.” Gérard Genette, *Palimpsestos*, pp. 43-44. Sin embargo, se observa en este cuento una “transformación” de la figura del gaucho que puede señalarse como una estrategia de travestimiento parcial.

Fundida, en Palermo, o sentado en la Jockey frente a un mazagrán, asegurando que Borges —con licencia— nunca vio un orillero de verdad ni en foto, pero escribir, escribe lindo”.²⁷⁷ Esta relación de las coordenadas espaciales con la identidad del personaje se hace más enfática cuando el comentador de Borges llega al pueblo donde se desarrolla parte de la historia de “La otra muerte”²⁷⁸: Gualeguaychú. Este gesto, sin embargo, no se puede calificar de homenaje o simple recurrencia, sino que también implica una actualización y resemantización del espacio vivencial del gaucho.

En el cuento de Borges, Gualeguaychú es el lugar donde vive Pedro Damián y que el propio narrador (seguramente de apellido Borges) visita para investigar y constatar el misterio de su doble muerte; en “Volvedor” el intelectual también llega para realizar una investigación, pero en su caso se centra en el tráfico de drogas. Este detalle, en apariencia irrelevante, forma parte importante de la estrategia general de travestimiento en el cuento, ya que Gualeguaychú pasa de ser percibido como un espacio meramente informativo —donde el narrador borgiano busca los indicios para resolver el problema de las dos muertes de Damián— a una frontera bulliciosa de crímenes y traiciones donde el narrador experimenta en *carne* propia la transmigración de su identidad.

Otro elemento de la gauchesca borgiana que Castillo involucra en la configuración de la realidad ficcional, en este caso de “Hombre de la esquina rosada”,²⁷⁹ es la pugna entre guapos por una mujer y la venganza. Una diferencia en “Volvedor” es que el personaje femenino, la Rosario, no se presenta sólo como un objeto de disputa, sino como un elemento motivador de la transformación en la subjetividad del narrador: “Miré y la vi por

²⁷⁷ Abelardo Castillo, *Cuentos completos...*, p. 53.

²⁷⁸ Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI, pp. 136-142.

²⁷⁹ Cabe recordar que en este cuento, narrado en primera persona, se devela hasta el final que el narrador es también el asesino de Francisco Real, a quien apuñala por la espalda después de que éste humillara a los guapos locales. *Ibid.*, pp. 143-150.

primera vez; era la Rosario. La Rosario que en seguida me reconoció y dijo vos acá, Evaristo, y me miraba tierna, tan tierna que yo, a causa de la ginebra y de esa ternura, dije que sí, que estaba ahí, de vuelta”.²⁸⁰ Es en este punto de la narración que la subjetividad del narrador inicia un desdoblamiento motivado por los estímulos espacio-temporales, lo que anuncia la entrada al juego literario de Cortázar.

A diferencia de los de Borges, los elementos cortazarianos no tienen una mención directa en la textualidad del cuento, por lo que su incidencia no es temática sino formal. En este sentido, habría que retomar los cuentos de Cortázar donde acontece el fenómeno de la subjetividad transmigrada, como “Continuidad de los parques” o “La noche boca arriba”; sin embargo, por estar narrados en tercera persona los descartamos como parte de la estrategia narrativa central y nos enfocamos en el narrador en primera persona de “Axolotl”. En éste, desde las primeras líneas resuenan las palabras de Evaristo que establecen la frontera temporal, espacial y subjetiva: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. [...] Ahora soy un axolotl”.²⁸¹ Así como este narrador, Evaristo Garay se presenta ya transformado en el presente de la narración, por lo cual la tensión se concentra en saber cómo y bajo qué circunstancias se dio la transmigración.

La estrategia que Castillo toma de Cortázar es la intermitencia de las escenas y atribuciones del narrador entre su yo en el pasado desde la perspectiva del yo del presente para producir un extrañamiento de sí mismo: “Si esas palabras me sonaron extrañas, no lo fueron mucho más que las mías. –Sí –dije–. Qué alegrón”.²⁸² Habría que aclarar que en el cuento de Cortázar el narrador pretende mostrar que la transmigración ocurre sin

²⁸⁰ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 54.

²⁸¹ Julio Cortázar, *Cuentos completos I*, México, Alfaguara, 2011, p. 400.

²⁸² Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 54.

sobresaltos, como un suceso común de su propia realidad.²⁸³ Por su parte, la inflexión propuesta por Castillo es la motivación de la transferencia —influida sí por los embates de la realidad ficcional y las “casualidades”: el narrador tiene un parecido físico con Evaristo, además de una cicatriz en la espalda que confirma el relato de su herida mortal—, que no simplemente sucede, sino que es la consecuencia de la intervención determinante del mandato no escrito de la búsqueda de justicia en la decisión del personaje:

La Rosario preguntaba:

—¿Quién te hizo esto, Evaristo? Dije:

—Ya te vas a dar cuenta.

Por eso me quedé. Y por eso, anoche, cuando la gente volvió del Gualeguaychú yo estaba parado en lo alto de la escalera, con el revólver en la mano. Y cuando el chajá me reconoció y se vino derecho a abrazarme, yo le grité:

—¡Abrite!

Y por eso él se abrió, y Aldazábal se quedó mirándome, como a un fantasma, mirándome a mí, a Evaristo Garay. Y por eso lo bajé de tres tiros en la cabeza.²⁸⁴

Al incluir el mandato de justicia como un aspecto decisivo en la transmigración subjetiva, Castillo integra un elemento ético —la posibilidad de la autodeterminación—, en cuya articulación con otras estrategias narrativas —la perspectiva heterónoma de los narradores, la configuración de personajes marginales— suscitan la desmitificación y actualización de la figura del gaucho (proceso que se refuerza en los cuentos “Historia para un tal Gaido”, “Hombre fuerte” y “Réquiem para Marcial Palma”), así como la asimilación en una identidad individual de los constructos simbólicos de civilización y barbarie, en pugna

²⁸³ “Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. [...] Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio”. Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 403.

²⁸⁴ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 57.

históricamente, y que se representa en espacios como el campo y la ciudad, y en agentes como el gaucho y el intelectual.

Como ya lo anunciaba la dedicatoria, este cuento despliega personajes y espacios en cuyo desdoblamiento se inmiscuye lo literario como un elemento determinante de transformación subjetiva. En la ejecución del travestimiento en “Volvedor” es evidente la tensión de dos tradiciones estéticas, pero no se tensa desde la neutralidad o el mero homenaje, ya que una reinterpreta a la otra: a través de la forma cortazariana Castillo actualiza y hasta traiciona la mirada intelectual y desaprensiva de Borges. Es por esto que nos aventuramos a afirmar que la vigencia de ese espacio anacrónico —Guauguaychú, en específico; el campo, de manera general como un espacio de la marginalidad política — se debe en parte a la mediación de la mirada “fantástica” de Cortázar, ejecutada por Castillo.

La postura del sampedrino hacia la figura de Borges parece coincidir con la de algunos de sus contemporáneos, como Ricardo Piglia y Juan José Saer, quienes empiezan a publicar poco después del *Boom*, fenómeno a partir del cual se crea una serie de expectativas que irremediablemente pesa sobre los escritores latinoamericanos.²⁸⁵ La solución que encuentra la generación de los sesentistas no es ni el rechazo ni la aceptación inmediata de los nombres, sino que, a partir de una lectura crítica de las obras, retoman los elementos literarios —los discuten y los transforman— que les sirvan para encauzar su propio proyecto estético. Por esto Castillo reniega del adjetivo parricida para definir a su generación,²⁸⁶ ya que no pretenden simplemente olvidar a sus padres literarios, sino asumirlos como parte de su formación, construir en ellos mismos, en sus obras, un diálogo

²⁸⁵ Sobre la importancia de este fenómeno y sus consecuencias en la construcción de lo “latinoamericano”, ver Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, pp. 19-20.

²⁸⁶ En una entrada del diario dice Castillo: “Hoy hemos vuelto a tener con Noldo (Arnoldo Liberman) otra experiencia lamentable de lo que significa nuestra juventud parricida. No estoy nada seguro de que me guste pertenecer a esta generación.” Abelardo Castillo, *Diarios (1954-1991)*, p. 127.

con la tradición, y de esta forma subvertir la figura de Borges al incluir una parte de su literatura dentro de una *estética* de la liberación.

En lo anteriormente dicho se percibe ya el compromiso ético del escritor argentino por construir una narrativa heterónoma, dialogante. No obstante, aún falta consolidar el análisis de las estrategias textuales alrededor del acontecimiento, elemento indispensable para poder hablar de experiencia ética.

3.2 LA EXPERIENCIA DEL OTRO COMO ACONTECIMIENTO ÉTICO EN EL CUENTO ABELARDIANO

No sacrifiquen la sinceridad literaria a nada.
Ni a la política ni al triunfo.
Escriban siempre para ese otro,
silencioso e implacable,
que llevamos dentro y es imposible engañar.
-Juan Carlos Onetti-

Ubicar el acontecimiento como un aspecto definitorio del género cuentístico tiene consecuencias no sólo para la labor del escritor. Implica, como se vio en la práctica del palimpsesto, una forma específica de ejecución y, por lo tanto, de recepción anticipada —mas no determinada en su totalidad—, que se muestra en las estrategias textuales que lo circundan. Para poder aclarar y discernir las diferentes manifestaciones de un acontecimiento y las estrategias narrativas que permiten su “aparición”, es necesario

regresar a la propuesta de Alain Badiou²⁸⁷ sobre una ética no normativa y articularla con las reflexiones de Slavoj Žižek sobre la concepción filosófica del acontecimiento.

En primer lugar, habría que recuperar de Žižek la característica “milagrosa” del acontecimiento no como una imposibilidad para su previsión, sino como un momento de suspensión de la normalidad, que llamaremos crisis de realidad, en el cual existe como posibilidad el surgimiento de una nueva manera de ser;²⁸⁸ es decir, de un individuo que se da cuenta de “[...] la aparición inesperada de algo nuevo que debilita cualquier diseño”²⁸⁹ y que actúa, desde ese momento, en relación al compromiso asumido con esa revelación. Esta manera de entender el acontecimiento conlleva no sólo la transformación de la subjetividad, desde ese momento sujeta a aquél, sino también da cabida al cuestionamiento filosófico de Žižek: “¿Es un acontecimiento un cambio en el modo en que la realidad se presenta ante nosotros, o se trata de una transformación devastadora de la realidad en sí misma?”²⁹⁰ No se trata de elegir una u otra definición, más bien lo que hace el filósofo esloveno es señalar dos tipos fundamentales de acontecimiento, a los que agregamos la posibilidad de que en el espacio estético literario “aparezca” un acontecimiento híbrido; es decir, vemos en la narrativa de ficción literaria la viabilidad —al momento en que es posible manipular la “realidad” o diégesis, así como la subjetividad de los personajes— de crear un

²⁸⁷ “La idea misma de una ‘ética’ consensual, que parte del sentimiento general provocado por la visión de las atrocidades, y que reemplaza a las ‘viejas divisiones ideológicas’, es un potente factor de resignación subjetiva y de consentimiento a lo que hay. Pues lo propio de todo proyecto emancipador, de cualquier advenimiento de una posibilidad inaudita, es dividir las conciencias.” Alain Badiou, *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, p. 59. Volver a la filosofía del francés nos permite extender la propuesta de Munguía Zatarain sobre el cuento, enfocada también en la percepción dinámica de la ética: “Tal vez sea pertinente repensar el término acontecimiento ligado a la noción de acto ético, es decir, como acto participativo del ser viviente responsable que involucra un tono emocional y volitivo”. *Op. cit.*, p. 84. El agregado que hacemos gracias a Badiou es que ese acto participativo estaría dirigido a explorar las formas de división de las conciencias, antes que a su concreción en una identidad terminada y, por lo tanto, clausurada.

²⁸⁸ “Ser fiel a un acontecimiento es moverse en la situación que este acontecimiento ha suplementado, pensando (pero todo pensamiento es una práctica, una puesta a prueba) la situación ‘según’ el acontecimiento. Lo que, por supuesto, ya que el acontecimiento estaba fuera de todas las leyes regulares de la situación, obliga a inventar una nueva manera de ser y de actuar en la situación”. Alain Badiou, *op. cit.*, p. 71.

²⁸⁹ Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁰ *Idem.*

acontecimiento en el cual simultáneamente cambie la perspectiva y el mundo de ficción, como parece ser el caso del ya mencionado cuento “Volvedor”.

Por lo pronto, a nuestro análisis de los cuentos de Castillo, que se sustenta en la bidireccionalidad del acontecimiento, agregamos el distanciamiento que el autor de cuentos construye respecto de su narración como una de las características esclarecedoras de la forma particular en que el género *hace* política:

[...] ya no se trata del cálculo estricto de la intriga por parte de un autor perfectamente consciente de sus fines y de sus medios, sino, al contrario, de la impersonalidad del cuento, de su carácter de relato transmitido cuyo origen se ha perdido. El cuento es ese modo de relato que presupone que su materia ficcional ha sido dada de antemano. Es lo que se cuenta porque ya es materia de relato, ya ha sido contado. Es, en definitiva, lo que no ha sido escrito por nadie, la manifestación de lo impersonal.²⁹¹

Esta despersonalización —que Rancière identifica en la narrativa de Borges— es también un signo de la condición heterónoma del autor manifestada en los productos artísticos a través de la forma en que se construye y se ubican las identidades. Aunado a esto, la ligazón de la condición heterónoma del autor con el acontecimiento narrativo sustentado en el otro, clarifica algunos aspectos estéticos y políticos del cuento. Éste parece constituirse históricamente en Latinoamérica, sobre todo después de Borges, como un género transgresor de los mecanismos que intentan asignar un dueño a la materia narrativa, ya que: “[...] reconduce esa capacidad de invención hacia la potencia inmemorial del imaginario colectivo”.²⁹² Es decir que la despersonalización del cuento se dirige a consolidar la idea de la condición heterónoma, colectiva, de los sujetos individuales.

²⁹¹ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, p. 131.

²⁹² *Ibid.*, p. 132.

De esta forma es posible establecer una serie de tensiones fundadas en el juego de perspectivas concatenadas en la especificidad del cuento literario: la tensión entre la mirada del autor y la construcción de sus personajes; la tensión entre las acciones de los personajes y la configuración espacio-temporal del mundo ficcional, y la tensión entre el marco enunciativo desde el cual se configura el imaginario del mundo ficcional y la recepción de éste por parte del lector. Parece relevante enfatizar que para desencadenar y desarrollar este proceso es indispensable el análisis de la condición heterónoma de los sujetos involucrados, manifestada y articulada en la valoración de los tres momentos de la ética bajtiniana, ya sea del autor hacia su “héroe” como representación de la conciencia (yo para mí) —ese otro que según Onetti no puede ser engañado— ya sea de la anticipación de parte del lector que valora y en ese mismo acto aprehende al “héroe” como una conciencia exterior a sí mismo (el otro para mí), pero que, a pesar de esa exterioridad comprende, desde el reino de las posibilidades, que es parte de sí (yo para el otro)²⁹³ al encontrarse, sus subjetividades, en ese espacio inmemorial conformado, en parte, por la narración impersonal de cuentos.

Una de las consecuencias de lo anteriormente expuesto es que un hecho necesita la aparición de una perspectiva ajena o extraña para ser configurado como acontecimiento. Nosotros llamamos voces a esas conciencias en pugna; además puntualizamos la característica violenta del choque al concebir que la otredad no entra, no se acomoda, sino que irrumpe en esa cosmovisión instaurada por el lugar determinante desde donde ocurre la enunciación.

²⁹³ Sobre estos tres ejes Bajtín construye la tipología de formas dialógicas en la obra de Dostoievski, pero también se pueden entender como parte fundamental de la totalidad de su proyecto teórico, como lo señala Tatiana Bubnova: “En primera instancia, este otro es alguien que simplemente no soy yo, otro inmediato y cotidiano: no remite a la otredad absoluta, siniestra, inexorable de otros pensadores. [...] En Bajtín, el otro es la primera realidad dada con la que nos encontramos con el mundo, cuyo centro, naturalmente, es el yo, y todos los demás son otros para mí.” Mijaíl Bajtín, “Prólogo”, en *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, p. 16.

3.2.1 *La voz como acontecimiento: la caída y la redefinición del yo*

En una de las vertientes filosóficas exploradas por Žižek, la subjetividad es el lugar donde sucede un hecho inesperado que cambia radicalmente la forma de percibir y comprender la realidad: “[...] un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*. En ocasiones, dicho planteamiento puede presentarse directamente como una ficción que no obstante nos permite decir la verdad de un modo indirecto”.²⁹⁴ Así, el reconocimiento y búsqueda de la subjetividad en la ficción literaria se da en la voz o voces que acontecen en ella, en razón de que “La voz [...] es una *cosa* que yo entrego al mundo, del mismo modo que si estuviera entregando a *este-que-habla*; pero una *cosa* de la que no puedo salir porque yo soy, justamente, éste que habla”.²⁹⁵ A partir de la voz y sus tonalidades es que se puede identificar un *cambio* en la perspectiva; es decir, un acontecimiento como redefinición del yo.

Habría que añadir que para que este acontecimiento llegué a su plena realización, para reconstruir el yo, éste debió haber sufrido la pérdida de su concepción armónica: “El Acontecimiento definitivo es la Caída misma, es decir, *las cosas surgen cuando el equilibrio se destruye, cuando algo desaparece*”.²⁹⁶ Para nuestro propósito, debemos añadir que la inestabilidad característica del acontecimiento no puede señalarse en el momento mismo de la crisis, sino que sólo se manifiesta posteriormente en la enunciación, cuando un hecho ya ha revelado una nueva forma de percibir, como parece suceder con la palabra inscrita dentro del género confesional: “La confesión [...] sería un género de crisis que no

²⁹⁴ Slavoj Žižek, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁹⁵ Raúl Dorra, *La casa y el caracol*, México, BUAP-Plaza y Valdés, 2005, p. 28.

²⁹⁶ Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 57.

se hace necesaria cuando la vida y la verdad han estado acordadas. Mas en cuanto surge la distancia, la menor divergencia, se hace preciso nuevamente”.²⁹⁷

Este desplazamiento del yo entre la caída y el resurgimiento de la subjetividad a través de la confesión es abordado por Abelardo Castillo en “El marica”, cuento incluido en *Las otras puertas* (Premio Casa de la Américas 1961) y primero publicado en *El grillo de papel*. Aquí, el narrador-personaje habla/escibe desde un estado de desequilibrio: “*Escúchame*, César, yo no sé por dónde andarás ahora, pero cómo me gustaría que *leyeras* esto, porque hay cosas, palabras, que uno lleva mordidas adentro y las lleva toda la vida, hasta que una noche siente que debe *escribirlas, decírselas* a alguien, porque si no las dice van a seguir ahí, doliendo, clavadas para siempre en la vergüenza. *Escúchame*.”²⁹⁸ Desde un principio nos encontramos con la súplica de que el mensaje llegue al oído, lo cual se entiende como parte de la estrategia que constituye la subjetividad de manera dialógica, ya que incluye la figura del otro en el acto mismo de hablar: “[...] si concebimos la enunciación como la irrupción del habla y ésta como el acto por el cual el uno se autoexpulsa para convertirse precisamente en *uno* en la medida en que se mira a sí y se vuelve sobre sí como *otro*. El habla, pues, es el acto que da lugar al *uno* [...] un *uno* desplazado de sí, siempre próximo y siempre inasible”.²⁹⁹

Se advierte en el cuento de Castillo que la voz narrativa —enmarcada en el género de la confesión— busca reducir la separación inicial de los personajes a través de las tonalidades suplicantes con las que se va llenando la forma del imperativo en *Escúchame*.

²⁹⁷ María Zambrano, *op. cit.*, p. 24.

²⁹⁸ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 26. Las cursivas son nuestras. Resulta interesante comparar el tipo de acentuación en la primera palabra de las tres versiones de este cuento. En la versión del primer número de *El grillo de papel* la tilde recae en la a: “Escucháme, César” (p. 1); en la edición de Seix Barral de *Las otras puertas* no hay tilde: “Escuchame, César” (p. 47), y en la que utilizamos de Alfaguara se opta por la norma castellana. Lo relevante, nos parece, es que en las dos primeras es evidente el intento de recrear una oralidad cercana al habla argentina, lo que, a nuestro entender, representa, además de asumirse dentro de un contexto regional específico, una forma de apelación que busca socavar la distancia inicial.

²⁹⁹ Raúl Dorra, *op. cit.*, pp. 26-27.

Esta estrategia coincide también con la postura que asume quien profiere una confesión: “El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja”.³⁰⁰ Así, a pesar de que este narrador habla y escribe desde la primera persona, su enunciación no se restringe a la construcción solipsista de su perspectiva —el yo para mí—, sino que reiteradamente ubica la conciencia de César —yo para el otro— como el motivo y origen de la enunciación misma.

De esta forma, en el cuento la voz, y por tanto la identidad, se muestra fragmentada, rota: “Porque hay cosas que uno lleva mordidas, trampeadas en la vergüenza toda la vida, hay cosas por las que uno, a solas, se escupe la cara en el espejo. Pero, de golpe, un día necesita decirlas, confesárselas a alguien. Escúchame.”³⁰¹ La confesión por sí misma no “revela” una verdad del mundo, ya que el mismo César vivió el acto violento de Abelardo, por lo cual el acontecimiento confesional no se dirige a la transformación de la realidad ficcional, sino que es el acto mismo del decir el que posibilita la restitución de la subjetividad.

En este cuento —como en la obra cuentística de Castillo— la caída de la voz narrativa, su despersonalización, responde a una estrategia general desde donde se configura la realidad ficcional, como se observa también en “La madre de Ernesto”, “Volvedor”, “El asesino intachable”, “Historia para un tal Gaido” u “Hombre fuerte”. En este último, la crisis subjetiva se muestra en la inestabilidad del narrador, que pasa en un mismo instante de la segunda a una tercera persona, que es, en realidad, la síntesis de un yo heterónimo: “Después, cuando *me* sigas por la calle con tu cara rencorosa y torva, cara de mestizo bruto que no olvida esa raya que *te* hizo *Anselmo Arana*, que te hice *yo* con la

³⁰⁰ María Zambrano, *op. cit.*, p. 35.

³⁰¹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 27.

espuela”.³⁰² La voz discurre focalizada en el interior de Anselmo Arana, quien es perseguido por un personaje de su pasado, al cual humilló cuando era el comisario Aran.

Es de destacar que el narrador ve una especie de salvación en algunos elementos sensibles inscritos en el cuerpo del otro —la presencia misma del nicoleño y su mirada enfurecida como signos de la inminente venganza— los cuales interioriza para construir la posibilidad de la reconstitución de su subjetividad caída, sin embargo, ésta no llega a concretarse porque se descubren las verdaderas intenciones del humillado:

Escuché: “Don Anselmo”, y fue como si la noche se desbaratara. “No, don Anselmo”, escuché, “si ando queriendo hablarlo, nomás”. Y antes de entender las palabras que siguieron adiviné, adentro, que esta noche nuestra, esta caridad para dos hombres o este sueño que yo había empezado a construir casi como un acto de amor una madrugada de hace diez años, ya no sucedería sobre la tierra, y entreví con miedo lo que ahora sé con indiferencia, que yo estaba solo en el mundo, que siempre había estado solo.³⁰³

A diferencia de “El marica”, este cuento no entra en los lindes del género confesional y, por lo tanto, la subjetividad no logra su restitución, sino que queda decepcionada y en soledad. El narrador de “Hombre fuerte” construye con su voz interiorizada un escenario de confrontación, incluso de justicia, que no llega a realizarse por motivos externos, “reales”, como la necesidad y precariedad del nicoleño, que no puede ser percibida por la subjetividad de Arana, quien fantasea con la venganza de la víctima, pero cuya fantasía choca con la realidad y se desvanece.

Si bien las huellas orales en la narración forman parte del proceso de ejecución y recepción de cada cuento —o serie de cuentos—, hay que agregar que la enunciación se desarrolla en el aspecto formal de diferentes maneras y en diferentes grados, como se vio en

³⁰² *Ibid.*, p. 85.

³⁰³ *Ibid.*, p. 87.

el caso de “Volvedor” —en el que el narrador cambia constantemente de la primera a la tercera persona, de la tercera a la segunda, provocando la indistinción entre el intelectual borgiano y su identidad gauchesca y, por ende, se presenta desde su condición heterónoma—, donde los tres ejes de la experiencia ética parecen fundirse y la perspectiva de la autoconciencia —yo para mí— se difumina en la visión que los otros tienen del narrador, hasta que éste deja de ser un intelectual para transformarse en guapo: “De modo que me quedé. Al principio me quedé por la Rosario. Después debí de tener otros motivos porque una noche ella me dijo ‘Vamosnos, Evaristo’ y yo le dije que no”.³⁰⁴ La autonomía subjetiva es desestabilizada al entrar en contacto con ese otro mundo plagado de oralidad, que lo atrapa, lo engulle, pero al mismo tiempo acepta su incidencia literaria para cerrar el ciclo de venganza.

Esta forma de presentar a los narradores de sus relatos desde una posición inestable, que se deja afectar por las otras voces —el yo para el otro—, permite a Castillo establecer en sus cuentos el principio de una estrategia dialógica dirigida a mostrar las contradicciones y las tensiones de la identidad individual. En este sentido es que podemos afirmar que Castillo se propone construir un acontecimiento a partir de voces cuya subjetividad desestabilizada busca la reconstrucción de sí en las otras voces, esas otras conciencias distanciadas en principio de la voz narrativa. Hay, sin embargo, otras formas, otros motivos en la textualidad de los cuentos de Castillo a partir de los cuales un hecho cualquiera se convierte en acontecimiento.

³⁰⁴ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 55.

3.2.2 *El acontecimiento como imposición de la “realidad”*

Si bien Žižek es enfático en sus reflexiones sobre que el espacio definitivo del acontecimiento es la subjetividad³⁰⁵ —ese lugar sin lugar que es la única instancia donde se puede constatar el *cambio*— no se puede obviar que ésta discurre en un espacio y en una temporalidad específicos. Más que ver esta característica como un obstáculo para su exploración, debe ser entendida como la posibilidad de configurar universos narrativos,³⁰⁶ en cuyos elementos constitutivos está latente, a través de la puesta en trama de éstos, la posibilidad de que emerja el “milagro”. De esta manera, los elementos de la realidad ficcional a partir de los cuales se puede delinear la latencia del acontecimiento son las tensiones entre las coordenadas espacio-temporales³⁰⁷ y la subjetividad de las voces que lo constituyen.

Así, en los mundos construidos por Castillo, adjetivados como “reales” por él mismo, se puede observar que la tensión comienza al poner en conflicto la aparente autonomía de la voz con los límites del mundo, como sucede, sobre todo, en los cuentos que contienen algún elemento fantástico. Estos casos se abordan en el apartado dedicado a la perspectiva heterónoma, por lo pronto, agregamos que este conflicto, en el nivel del marco enunciativo, no puede ser otra cosa que ideológico; es decir que la configuración

³⁰⁵ “[...] el verdadero Acontecimiento es el Acontecimiento de la subjetividad misma, por muy ilusorio que sea.” Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 74. Es en este sentido que se puede afirmar que la “realidad” no produce acontecimientos, sino hechos, que un momento dado y bajo ciertas circunstancias pueden convertirse en “revelaciones”.

³⁰⁶ “Así, el cuento configura un mundo relativizado, inestable, incierto, más probable que veraz, y esa inestabilidad invade el ámbito exterior, el mundo del lector.” Martha Elena Munguía Zatarian, *op. cit.*, p. 116.

³⁰⁷ Entendemos los aspectos temporales y espaciales relacionados directamente con la construcción del acontecimiento; es decir, el mundo ficcional se sustenta en ellos pero no como telón de fondo donde pasan las cosas “importantes”, sino como ejes fundamentales que ordenan de una manera particular el caos de la experiencia humana, por lo que “La adopción de nuevos recursos narrativos toleraba la incorporación de versiones más flexibles del tiempo y del espacio como alternativas a una cotidianeidad que se percibía aplastante”. Saúl Sosnowski, *op. cit.*, “*La novela latinoamericana en escena*”, párr. 10. La consecuencia es que ni las temporalidades ni los espacios pueden ser vistos como elementos flotantes, sino que éstos, en su especificidad, determinan de cierta manera las tensiones que permiten la irrupción del acontecimiento.

espacio-temporal y la ubicación de la voz narrativa entran en conflicto para generar la posibilidad del acontecimiento, donde el mundo representado queda abierto para su transformación intersubjetiva.

Hay, no obstante, ejemplos donde la transformación que promete el acontecimiento queda truncada debido a la ausencia del elemento subjetivo. Uno de estos cuentos es “Fermín”, y no es poco significativo que esté narrado en una tercera persona que persiste hasta el final, a diferencia de otros narradores en tercera que cambian, ya sea a primera (“Week-end”) o a la segunda (como se vio en “Hombre fuerte”). El narrador presenta en Fermín características de un personaje sin atributos extraordinarios: “Fermín no era mejor que nadie, al contrario, tal vez fuera peor que muchos. No necesitaba estar muy borracho para romperle las costillas a su mujer, y prefería ir a gastarse la plata al quilombo en vez de comprarle alpargatas al chico. Era sucio, pendenciero y analfabeto”.³⁰⁸

Después de esta presentación mundana del personaje, la tensión narrativa se centra en la posibilidad de transformación de éste a través de la identificación con la palabra ajena, cuando un político llega al pueblo y da un discurso sobre la responsabilidad y cómo es una cobardía pegar a la mujer: “Esa parte le había gustado, porque no era del discurso; le había gustado que dijera pata ancha. Y además tenía razón”.³⁰⁹ Por algunos días, Fermín deja de golpear a la esposa, incluso está a punto de comprar zapatos para el hijo. El día de pago, Fermín, en lugar de gastar su sueldo en alcohol, como lo hacía según su costumbre, compra un vestido para la esposa, parece que las palabras del político se han convertido en una “revelación”. No obstante, el acontecimiento no llega a concretarse como una experiencia ética del personaje: Fermín va al boliche del francés, donde pierde su dinero en las cartas:

³⁰⁸ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 23.

³⁰⁹ *Idem.*

“Me han basureado gran puta el político de mierda ese tenía razón somos guapos en las casas nos roban la plata y tamos contentos. Fermín estaba parado en la puerta del prostíbulo”.³¹⁰ Y Fermín ya no regala el vestido a su esposa; a lo largo del cuento, la tensión se establece entre esta posibilidad de transformación y la imposición de su lugar en la realidad.

En este cuento, como en “Hombre fuerte”, el acontecimiento ético no se concreta debido a que las coordenadas espacio-temporales le mandan señales que impiden la interiorización del cambio, por lo cual la perspectiva narrativa se construye en la lejanía. Sólo al final, como se observa en la cita anterior, podemos atisbar la dimensión subjetiva del personaje, el cual no llega a emerger como sujeto ético porque la figura del “otro” se queda como un elemento de la realidad y no como parte constitutiva de su subjetividad. Así, al acotar el acontecimiento a un espacio intermedio entre la subjetividad y la realidad, podemos avanzar e incluir la figura del “otro” como uno de los fundamentos del acontecimiento ético.

3.2.3 Las formas de la otredad: el acontecimiento estético

Ya señalamos las huellas orales como una forma de proximidad y la búsqueda de restitución de la subjetividad “caída”, estrategia que sirve de soporte para delinear los ejes del mundo desplegado por la voz narrativa. A esto hay que agregar, para continuar con el cuento de “El marica”, que el marco general de enunciación desde donde se despliega la cosmovisión narrativa es la escritura, en la que irrumpen las voces de la otredad. Esta escritura —se debe aclarar que sólo es tal en tanto se constriñe al mundo ficcional— traza los límites espacio-temporales del cuento al hacer palpable el acto mismo de escribir. Sin embargo, al retomar el tono confesional, se puede entender la petición del oído como una

³¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

súplica dirigida a César, pero también al lector, para que se vea obligado a salir de los límites racionales que supone la escritura, y así el acto se nutra de la fluidez de la espontaneidad oral, como se vio en el inicio del cuento.

El movimiento de la escritura a la oralidad y de la oralidad a la escritura que realiza la voz narrativa puede percibirse como parte del proceso de escisión de su subjetividad, proceso necesariamente vacilante donde la palabra interna, que corresponde a la conciencia del narrador, pide ser juzgada por la mirada del otro en la exteriorización formal, material de esa conciencia, lo que Bajtín llama la autodefinición confesional, que: “[...] representa la última palabra acerca de sí mismo, su definición determinante, pero en realidad este discurso cuenta internamente con una evaluación contraria de uno mismo por el otro”.³¹¹ En el origen de esta contrariedad se funda el argumento de este cuento, como se puede ver en la valoración negativa de sí que realiza la voz narrativa ante la mirada de César, su réplica constante.

El narrador intradieгético de “El marica” se presenta como un ser abierto al dolor, vulnerable y arrepentido, por lo que el mundo narrado está permeado por esta súplica de que alguien escuche —César o el lector— para mitigar su sufrimiento, el cual es percibido como real y espontáneo gracias a la inestabilidad emocional del narrador. En este punto, la conciencia del otro se hace presente en la subjetividad del narrador como una voz que lo muerde, que no lo deja dormir. El tono confesional-suplicante, así, proporciona el primer indicio de la búsqueda de la mirada del otro, pero también de la escapatoria de su propia condición: “El que se arrepiente y se juzga en realidad sólo quiere suscitar el elogio y la aceptación del otro”.³¹² En el caso de este narrador, cuyo nombre es Abelardo, parece

³¹¹ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE. 2012, p. 424.

³¹² *Idem*.

buscar la aceptación de César, pero éste no está en el presente de la enunciación, por lo cual su identidad está mediada por la culpa y la esperanza de Abelardo.

De esta forma, el narrador establece la división temporal del relato: el acto de confesar se da en el presente, pero el contenido de la confesión es siempre una acción del pasado. Es esta característica de la confesión la que permite que este género discursivo sea adaptable al cuento, y por esto la posición emocionalmente inestable del narrador no sólo impone los límites temporales a un pasado clausurado pero susceptible de incidir en el presente, sino que involucra también la posibilidad de que la conciencia del otro incida en la representación de la autoconciencia como salvación.

En “El marica”, el relato del pasado no puede ser visto como el resultado de un ejercicio de recuperación de la memoria pura, sino que, a partir de las marcas valorativas en la cosmovisión del narrador, se entiende que esta recuperación de la memoria configura la condición de otro dis-tinto de sí³¹³ de César en el pasado, con quien establece una relación aversiva debido a la incomprensión de su actuar: “Vos eras raro, uno de esos pibes que no pueden orinar si hay otro en el baño”.³¹⁴ El narrador ubica, de esta manera, a César en el lugar de lo dis-tinto ya que no logra cumplir las características normativas de la masculinidad, que él sí comparte con los otros miembros del grupo de adolescentes, como trepar a los árboles, romper faroles o competir en las carreras, quienes se constituyen así como las otredades di-ferentes, instaladas en la seguridad de que forman parte de la Totalidad.

³¹³ “La di-ferencia supone la unidad, lo Mismo. Mientras que lo dis-tinto (de *dis-*, y del verbo *tinguere*: pintar, poner tintura), indica mejor la diversidad y no supone la unidad previa: es lo separado, no necesariamente procedente de la identidad que como Totalidad los comprende”. Enrique Dussel, *Para una ética de la liberación latinoamericana*, México, Siglo XXI, 2014, p. 102.

³¹⁴ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 26.

La voz narrativa se torna así el lugar donde confluyen las dos formas del otro: la diferente, instaurada por la Totalidad de la identidad colectiva masculina y representada por el grupo de amigos, y César, el otro dis-tinto. Es, no obstante, esta dis-tinción la que posibilita a Abelardo entablar un camino ético³¹⁵ en el espacio de su conciencia dividida entre dos tiempos y dos formas del otro: “[...] ellos se reían, y uno también, César, acaba riéndose, acaba por reírse de macho que es y pasa el tiempo y una noche cualquiera es necesario recordar, decirlo todo”.³¹⁶ Es evidente, en la tonalidad de las frases, que la conciencia, ubicada en el ahora de la narración, lo aleja del solipsismo aversivo; su confesión parece sincera, busca la cercanía del diálogo, no el elogio. Lo anterior se muestra cuando el narrador-personaje hace una valoración de estas dos formas de la otredad: “Supongo que alguna vez tuve ganas de decir que todos nosotros juntos no valíamos lo que él, lo que vos valías, pero en ese tiempo la palabra era difícil y la risa fácil”.³¹⁷ A partir de la cual se puede señalar el proceso de con-versión del yo del narrador al *verter* su palabra en el marco simbólico del “marica”.³¹⁸

El cuento presenta una serie de marcas que configuran la perspectiva heterónoma del narrador y que desestabilizan, a su vez, su condición “masculina” al incluir guiños de intimidad: “Yo tenía mis manos entre las tuyas y tus manos eran blancas, delgadas. No sé. Demasiado blancas, demasiado delgadas”, “Yo te quise de verdad. Oscura e inexplicablemente, como quieren los que todavía están limpios”.³¹⁹ Este desplazamiento de la subjetividad del narrador entre el otro colectivo y di-ferente, como parte de la Totalidad

³¹⁵ “[...] la dis-tinción podrá ser vivida diversamente: como a-versión o con-versión al Otro, y en ello consistirá toda la eticidad de la existencia”. Enrique Dussel, *op. cit.*, p. 102.

³¹⁶ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 26.

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ “En la di-ferencia, al fin, todo es uno. En la dis-tinción la diversidad puede caer en el solipsismo por a-versión, pero puede igualmente ad-verter su destrucción por el ensimismamiento egótico y re-vertirse al Otro por la con-versión en el diálogo”. Enrique Dussel, *op. cit.*, p. 103.

³¹⁹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 26.

cerrada, y sus sentimientos hacia César, entendidos como elementos del espacio interior que abren su sensibilidad, se puede observar la tensión dialógica de la identidad, en donde la carga ideológica de la cultura está representada por el machismo totalitario de los “amigos”, mientras el tono emocional recae en los momentos íntimos con César. Vemos, entonces, cómo la estrategia dialógica del cuento se con-vierte en la perspectiva heterónoma de la voz narrativa; es decir, el narrador asume la condición inestable, dinámica y vulnerable del sujeto social como la posibilidad de una toma de conciencia de sus actos en el pasado.

Esta toma de conciencia, no obstante, no se da sino a través de un proceso donde se ponen en tensión el espacio social y el íntimo y, a su vez, la tensión prefigura ya la violencia de la confrontación con la otra voz: “Escúchame, César. Es necesario que leas esto”.³²⁰ En el caso de considerar al narrador como un enunciador monológico y, por lo tanto, como un sujeto que clausura el mundo narrado,³²¹ el acontecimiento se centraría en el hecho de que él, al igual que César, no logró completar el ritual de su iniciación sexual, y por lo tanto la tensión narrativa se enfocaría en la irresolución de su propia masculinidad en el presente. Pero el cuento, así visto, no contendría más que un acontecimiento narrativo centrado en la historia de un adolescente frustrado por no haber podido convertirse en hombre. Esta lectura tendría que obviar las tensiones espacio-temporales que propone el cuento, así como olvidar por completo la dimensión traumática o perturbadora enmarcada en la di-ferencia como Totalidad inherente al acontecimiento narrado. Así, para sustentar una interpretación desde la mirada ética, retomamos la valoración positiva de César desde

³²⁰ *Ibid.*, p. 27.

³²¹ “El monólogo se las arregla sin el *otro* y por lo mismo en cierta medida cosifica a toda la realidad. El monólogo pretende ser la *última palabra*. Clausura el mundo representado y a las personas representadas.” Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, p. 164.

su dis-tinción y desde le proceso dialógico de la con-versión del yo narrativo en la mirada del otro.

Si bien es cierto que César no tiene una voz propia desde la cual construir su perspectiva, ya que le es asignada por el recuerdo de Abelardo, no se puede negar que el personaje adquiere materialidad a través de la apelación suplicante por parte del narrador, quien se ubica en el espacio íntimo para mostrar un César comprensivo y cariñoso, contrario al espacio social masculino del grupo de adolescentes, donde abunda la violencia tanto simbólica como física. El reconocimiento por parte del lector de que la separación de estos dos universos implica dos formas diferentes de experiencia —no sólo en el mundo ficcional sino también en la vida— deriva en comprender la injusticia con que son tratados, en este caso específico, quienes no cumplen a cabalidad una normativa social fundada en preceptos clausurados.

Así, la tensión argumental del cuento se dirige al develamiento del origen de esta autoconciencia; es decir, la expectativa de parte del lector de saber por qué el narrador escribe-dice esto que está diciendo-escribiendo. César —el otro dis-tinto— conoce el contenido de lo narrado porque lo vivió, lo padeció, pero desconoce que Abelardo tampoco pudo completar su iniciación sexual. A pesar de la tentación de señalar este hecho como el acontecimiento central del cuento, no se puede dejar de lado que el punto focal de la confesión es la confesión misma, ya que “[...] cuando propiamente se emprende el relato de nuestro ayer que constituye la confesión, en realidad ya la confesión ha logrado su fin”.³²² Al confesar ante la mirada de César y no dirigirse a alguno de los “amigos”, Abelardo configura una equiparación con el marica, por lo cual queda expuesto: “[...] pues lo importante en la confesión no es que seamos vistos sino que nos ofrecemos a la vista,

³²² María Zambrano, *op. cit.*, p. 45.

que nos sentimos mirados, recogidos por esta mirada, unificados por ella”.³²³ Esta exposición no puede ser más que voluntaria, y consciente de que el diálogo no termina al aceptar su propia abyección, ya que es necesario exteriorizarla para asumir su responsabilidad. Es por esto que en el cuento la palabra adquiere una importancia fundamentalmente ética, ya que a través de ésta el narrador se encuentra no sólo a sí mismo, sino que en ella, en su discurrir narrativo, se revaloriza, se hace visible y escuchable, la identidad dis-tinta de quienes han sido enclaustrados en la negatividad de la casilla “marica”, lo cual constituye una nueva forma de actuar en el mundo y de percibir a los seres que lo habitan como sujetos.³²⁴

Así, la política literaria en este cuento —entendida desde la perspectiva de Rancière como intervención en la repartición de lo sensible— se centra en una desestabilización de la construcción cultural en torno a la masculinidad, en cuya normativa social descansa precisamente el mandato de que los hombres *deben* condenar o alejarse de las relaciones sustentadas en la sensibilidad o la intimidad con otro hombre. Esta *desviación* se da a través de la perspectiva heterónoma del narrador —desde su marco enunciativo y en la configuración de la temporalidad— que permite la irrupción de la otredad en la conciencia, la cual es un hecho necesariamente violento para la permanencia de la condición autónoma del sujeto. Desde la mirada del otro —en la historia no contada de César pero que está ahí en los intersticios de las palabras— el acontecimiento estético se concentra en la escritura como manifestación de que la conciencia del otro —el otro-para-mí y el yo-para-el-otro— tiene repercusión en Abelardo, quien escribe como un escape de sí mismo,

³²³ *Ibid.*, p. 46.

³²⁴ “El momento preciso de transformación subjetiva ocurre en el momento de la declaración, no en el momento del acto. En otras palabras, lo verdaderamente Nuevo surge a través de la narrativa, al aparentemente puro recuento reproductivo de lo que sucedió: es este hecho de volver a contar el que abre el espacio (la posibilidad) para actuar de una forma nueva”. Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 131.

de su imagen inaceptable ante el espejo,³²⁵ para resarcir de la única manera posible —ya que las acciones del pasado no se pueden borrar— el presente: a través de la aceptación de su responsabilidad y de la búsqueda suplicante del contacto con el otro, que ha dejado de ser un objeto para transformarse en sujeto. En este punto es que la experiencia *estética* que propone Castillo se desplaza políticamente de la sublevación del yo individual a la búsqueda de cercanía que encauza la resistencia íntima de Sábato.

Si bien el “El marica” despliega algunos anclajes —formales y temáticos— del proyecto ético-literario de Abelardo Castillo, en su intento de abarcar la diversidad de lo dis-tinto, el sampedrino se apropia y actualiza una amplia gama de discursos sociales y literarios, así como la experimentación formal y estilística que le permiten construir realidades no clausuradas y, por tanto, en donde la articulación entre lo ético, lo estético y lo político no llega a una resolución en la experiencia *estética*.

3.3 HETERONOMÍAS DEL NARRADOR: LA EXPERIENCIA ÉTICA EN EL CUENTO ABELARDIANO

Si en la ejecución del palimpsesto en los cuentos mencionados ya se muestra una tendencia a la práctica dialógica y, en consecuencia, a una ética focalizada en el otro, aún falta por señalar la forma en que los elementos que construyen las identidades se involucran en la mediación de una experiencia narrativa cuya finalidad es poner en crisis el mito de la autonomía del sujeto. Esos elementos, una vez inscritos en el marco de una estrategia encaminada a la experiencia ética, no pueden ser analizados en el mismo nivel discursivo, en razón de que se debe distinguir, desde un principio, la experiencia del autor

³²⁵ “La confesión es salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y no acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo.” María Zambrano, *op. cit.*, p. 37.

—consignada en el análisis del apartado anterior— de la del narrador, así como la de éste de la de los personajes, y aun se debe también tomar en cuenta la estrecha relación entre la propuesta de los mundos ficcionales, vistos en su particularidad y en su generalidad —tanto estéticas como éticas—, y la posición en que éstos ubican al lector, quien, a fin de cuentas, es la entidad determinante en la continuación o no de la cadena reproductora de las narraciones, fenómeno al que Walter Benjamin hace responsable de la posibilidad o imposibilidad de solventar la experiencia humana.

Se debe puntualizar que el análisis parte de la premisa de que los vínculos entre la narrativa —sus variaciones formales y sus consecuencias semánticas— y la experiencia son indisolubles al punto de que resulta imposible entender una sin la otra, tal como lo enfatiza Paul Ricoeur a lo largo y ancho de su obra filosófica.³²⁶ Es importante precisar que Ricoeur construye su teoría narrativa desde una tradición hermenéutica que entiende la interpretación como el acto explicativo y comprensivo de un texto por parte de un sujeto centrado por y en la tradición que busca el develamiento de una verdad universal oculta en los trasfondos de la narración, cuya revelación desemboca en el re-conocimiento de sí mismo como sujeto cognoscente.

Hay que agregar que Ricoeur no omite, al menos en *Sí mismo como otro*, la relevancia de la figura del otro en la constitución del sujeto: “[...] en el plano propiamente fenomenológico, las múltiples maneras con que lo otro distinto de sí *afecta* a la comprensión de sí por sí señalan precisamente la diferencia entre el *ego* que se pone y el *sí*

³²⁶ Habría que recordar que la obra del francés Paul Ricoeur está dedicada casi por completo a entender, desde la hermenéutica, las diferentes funciones que las narraciones tienen dentro del espectro del actuar humano, tanto en su dimensión social como en la íntima. En este apartado retomamos algunos de los puntos centrales vertidos en *Del texto a la acción*, sobre todo nos interesan los aspectos de unión entre la narración y la experiencia. Sin embargo, el enfoque de la ética que hemos asumido, nos lleva a replantear el momento culminante que Ricoeur asigna a la acción interpretativa.

que sólo se reconoce *a través* de estas mismas *afecciones*".³²⁷ A pesar de que el francés reconoce el lugar y la función fundamentales del otro en la conformación de la identidad individual y de que ésta sea concebida desde su división en dos planos diferenciados pero interdependientes,³²⁸ también es insistente en que el punto de llegada del acto interpretativo es la autocomprensión, es decir, para la tradición hermenéutica ricoeuriana hay una meta y ésta es la conservación, la autopreservación subjetiva del yo autónomo: "La interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse".³²⁹ Se percibe, de esta manera, que al volcar el acto interpretativo hacia sí, a pesar de los momentos en los que tiende vínculos con la otredad, en los que incluso podría haber estado en "los zapatos del otro", el sujeto ricoeuriano vuelve una y otra vez a la reconstitución subjetiva de su autonomía.³³⁰

Así, desde la propuesta de Ricoeur la interpretación, aunque admita e involucre la intersubjetividad como un aspecto fundamental en la conformación de la identidad, termina en la recomposición del sujeto individual. Por otra parte, nos parece pertinente recuperar las consideraciones de Walter Benjamin, quien desde la militancia filosófica y política abre el camino para dilucidar la reducción a la que ha sido sometida la narración y, por lo tanto, la

³²⁷ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 1996, p. 365.

³²⁸ No se puede dejar de lado la importancia que para el proyecto hermenéutico de Ricoeur adquiere la división de la identidad en los planos de la mismidad y la ipseidad: "[...] en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas identificaciones-con valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, a comunidad, se reconocen. El reconocerse-dentro de contribuye al reconocerse-en. [...] un elemento de lealtad, de fidelidad, se incorpora así al carácter y le hace inclinarse hacia a fidelidad, por tanto a la conservación de sí. Esto demuestra que no se puede pensar hasta el final el *idem* de la persona sin el *ipse*, aun cuando el uno encubre al otro." *Ibid.*, p. 116.

³²⁹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, trad. Pablo Corona, México, FCE, 2010, p. 141.

³³⁰ Cabría puntualizar que al final de *Sí mismo como otro*, el hermeneuta francés apunta a la irresolución del problema del otro alterno, la aporía de su aprehensión a través de mecanismos discursivos sociales que lo convertirían en un igual y así perdería su condición de "tú", como un estadio necesario para pensar esta figura inexorablemente huidiza: "Me parece que esta dispersión, en resumen, conviene a la idea de alteridad. Sólo un discurso distinto de sí mismo [...] conviene a la metacategoría de la alteridad, a menos que la alteridad se suprima convirtiéndose en idéntica a ella misma". *Ibid.*, p. 397.

experiencia, en el contexto del individualismo capitalista. A diferencia del propio Ricoeur —quien pudo ver el auge y la caída del estructuralismo—, Benjamin recobra la figura del narrador no como un elemento meramente funcional dentro del texto narrativo, sino que a través de la búsqueda de reincorporar la presencia del contador de historias, la figura del narrador adquiere el estatuto del responsable por la dimensión ética del actuar social, ya que “[...] el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente. [...] El consejo es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de la historia. [...] El consejo, entretejido en la materia de la vida que se vive, es sabiduría”.³³¹

Se entiende que la acción de *dar* consejo lleva implícita una responsabilidad y, por lo tanto, una conciencia ética que atraviesa la narración misma. Visto de esta forma, el narrador de Benjamin podría admitir algunas de las características de un intérprete ricoeuriano, como la búsqueda del conocimiento a través de la experiencia narrativa, pero mientras para el francés existe un momento “final” de la interpretación, para Benjamin la narración —a pesar del tono apocalíptico de sus palabras—³³² no detiene su marcha en el conocimiento de sí, sino que toma impulso de este momento epistemológico íntimo para replicarse: “[...] la narración; ella no se desgasta. Mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo. [...] Se asemeja a las semillas de grano que, milenariamente encerradas en las cámaras de las pirámides al abrigo del aire, han conservado su poder germinativo hasta nuestros días”.³³³

La capacidad recreadora que Benjamin observa en la narración hace que la identidad del narrador, los rasgos que lo constituyen como un sujeto pleno de autonomía, se disperse en el acto de narrar, y en este mismo movimiento en el que su identidad se diluye

³³¹ Benjamin, Walter, *El narrador*, p. 55.

³³² “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue”. *Idem*.

³³³ *Ibid.*, p. 59.

admite la posibilidad de construcción del otro, en este caso del receptor. Sin embargo, el narrador no busca la restitución de su unidad perdida, sino que su historia —para continuar la metáfora vegetal— reverdezca, eche flores y con éstas, también, otras semillas que continúen la ardua labor de proteger la experiencia ética, la cual, para el filósofo judío —se intuye— es la única forma de experiencia: “Y se puede ir más lejos y preguntar si la relación que tiene el narrador con su material, la vida humana, no es acaso una relación artesanal. Si acaso su tarea no consiste, precisamente, en elaborar la materia prima de las experiencias —ajenas y propias— de forma sólida, útil y única”.³³⁴ En este punto parecen coincidir las perspectivas estéticas de Castillo con las de Benjamin, en el sentido de la responsabilidad ética acumulada en el “simple” acto de contar una historia.

Habría que agregar que el énfasis puesto por Benjamin en la distinción entre el “verdadero” narrador y el no narrador, se debe a la carga histórica del año (1936) en que escribe su ensayo. Ya en ese momento, el filósofo advertía la crisis de las narraciones, debido a la inclusión de las historias en la dinámica y lógica del mercado; es decir, el contador de historias, desde la visión benjaminiana, ha dejado de prestar su voz para la labor artesanal que tiene como función “dar consejos”, sino es más bien un ente mercantil a quien poco importa la experiencia, ya que lo primordial —en este caso del contador no narrador— es la reproducción acrítica cuyo único beneficio reside en ponderar la individualidad del sujeto como una virtud. De esta forma, la figura del otro, dentro de la subjetividad del contador, no es sino un ente abstracto dispuesto a ser “llenado” con el contenido explicativo de una historia; por su parte, el narrador, a sabiendas de su responsabilidad hacia quien lo “escucha”, hace el esfuerzo de escudriñar en el mundo

³³⁴ *Ibid.*, p. 79.

exterior y en el interior para evitar que su voz se imponga a las subjetividades que escuchan:

Y es que ya la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata. [...] Lo extraordinario, lo maravilloso, se narran con la mayor exactitud, y no se le impone al lector la conexión psicológica del acontecer. Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende, y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta.³³⁵

El narrador de Benjamin tiene presente la capacidad subjetiva del otro, por lo cual no es necesario explicarle cómo debe llenar los vacíos de la historia, ya que para que ésta pueda convertirse en experiencia se debe dar oportunidad al escucha de asumir, a su vez, la responsabilidad de llenar esos vacíos.

A pesar de que el receptor es aparentemente el elemento pasivo en el acto de contar una historia, no debe pensarse —arguye Benjamin— que el lector-escucha no hace más que recibir la narración como el objeto directo de una transitividad unidireccional, sino que, para conformar la experiencia como tal, este receptor toma también la postura de un creador activo, el cual, mientras acompaña el ritmo de la narración, pierde poco a poco la facultad de percibirse a sí mismo: “Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado. Cuando el ritmo de su trabajo se ha posesionado de él, escucha las historias de modo tal que se suyo le es concedido el don de narrarlas. Así, pues, está constituida la red en que descansa el don de narrar”.³³⁶ De esta manera, tanto el narrador como el escucha, dispuestos en el ritual narrativo, ceden algún aspecto de su constitución autonómica en aras de la producción artesanal de la narración.

³³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³³⁶ *Ibid.*, p. 60.

La del narrador, entonces, es una voz que está en un estado de tensión constante, provocado tanto por las otras voces que acontecen y actúan en el mundo ficcional —los personajes— como por la narración misma, ya que ahí, en el entramado narrativo, se configura una imagen moral del narrador a partir del tipo de “consejo” que imprima en su “contar” la historia. Este fenómeno es similar a lo que Ricoeur define como identidad narrativa:

La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada: Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.³³⁷

De aquí deviene que la disposición ética del narrador esté trazada desde la ubicación que éste asigna a sus receptores; es decir, un narrador que busca instruir o aleccionar a su público en realidad —desde la visión benjaminiana— no es un narrador, porque en este caso su voz busca, desde un principio, subordinar las otras voces ficcionales a su tarea iluminadora. Así, al permear con la imposición de su subjetividad la totalidad de la narración, la voz narrativa blindada la interpretación a las posibles lecturas, asignando al lector-escucha un lugar inocuo, desde el cual no le queda otra alternativa que la pasividad y, por lo tanto, está imposibilitado de atender cualquier trasfondo ético en la búsqueda de su transformación. En cambio, un narrador “auténtico” no explica, sino más bien sugiere, invita, alude. Este estímulo para que el lector-escucha haga, imagine, construya es uno de los escenarios plausibles y posibles para el surgimiento de la experiencia *estética*.

³³⁷ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 1996, p. 147.

En vista de que en la propuesta de Benjamin el fenómeno de la narración es entendido como un flujo escaso pero constante de fuerzas que no se detienen en la comprensión de sí del intérprete —éste es sólo una parte del proceso— y cuya figura central —el narrador— busca la disolución de su voz antes que la afirmación o el reconocimiento de su identidad individual, parece pertinente señalar que la perspectiva heterónoma es indispensable para consolidar un *ethos* en el acto de narrar historias. En este punto, recurrimos a la teorización de Judith Butler sobre las diferentes formas en que se presenta la palabra del narrador en primera persona, las consecuencias filosóficas sobre el “yo” al momento de adherirse a los modelos discursivos sociales que permiten dar cuenta de sí, y así esclarecer la relevancia de los regímenes de interpelación para una lectura ética sin omisión de sus ramificaciones políticas.

3.3.1 *El narrador en primera persona: las ilusiones narrativas del “yo” o la imposibilidad de dar cuenta de sí mismo*

El acto ritual de la narración implica necesariamente la presencia —real o virtual— de una voz. La voz, como hemos insistido, convoca una práctica, el habla, a partir de la cual comienza a gestarse el fenómeno de la identidad. En los cuentos de Castillo se observan dos formas fundamentales de configuración de la voz narrativa: la primera y la tercera persona. Éstas, no obstante, no se instituyen como mecanismos inamovibles y de flujo ininterrumpido, sino que en los cuentos la voz narrativa se desplaza en búsqueda de la interpelación de la segunda persona; es decir, los narradores en los cuentos de Castillo —tanto en primera como en tercera— se particularizan principalmente debido a la irrupción de otra u otras voces en la construcción de su perspectiva, y no por la acumulación de

rasgos inherentes encaminados a promover la individualización de su voz,³³⁸ lo cual llevaría a afirmar su propia autoridad primigenia como origen de lo que se está contando.

Entre estos operadores de individualización destaca el nombre propio como un elemento recurrente y relevante no sólo para el reconocimiento de la figura de autor, sino también para su tematización al interior de la realidad ficcional,³³⁹ problema que Castillo invoca en su narrativa al incluirlo en algunos de sus cuentos.³⁴⁰ En éstos, el escritor argentino explota la necesidad de determinantes para configurar una representación del escritor alrededor de y con su nombre propio, ya que se entiende que éste “[...] no está hecho para describir, sino para designar en el vacío”,³⁴¹ y es a partir de su reconocimiento y de su incidencia narrativa que el nombre se vuelve agente de la acción, en este caso narrar. Así, el nombre Abelardo Castillo funciona más como un anclaje narrativo que de maneras variadas da testimonio de la historia de los otros, o —como arguye Benjamin— se convierte en un narrador que “[...] toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia”.³⁴²

³³⁸ Ricoeur retoma tres mecanismos lingüísticos, llamados operadores de individualización, dirigidos a la identificación de una identidad particular: las descripciones definidas, los nombres propios y los indicadores. En estos operadores, hay que agregar, todavía no se toma en cuenta el elemento narrativo como detonante de la identidad en las dos dimensiones desde las cuales el francés propone analizarla: la ipseidad y la mismidad, sino que, en este punto de su investigación, establece las funciones de estos operadores “sin” narración de por medio para, posteriormente, replantearlos. *Ibid.*, pp. 2-5.

³³⁹ En el caso de escritores rioplatenses considerados como influencias directas de Castillo, debemos hacer mención especial de Jorge Luis Borges, en cuya obra es recurrente su presencia como partícipe y testigo de muchos de sus cuentos, como “El Aleph” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde el nombre funciona, entre otras cosas, como elemento de verosimilitud del hecho narrativo extraordinario, pero también como desestabilizador de los límites entre ficción y realidad. Así mismo, se observa en escritores contemporáneos de Castillo, como Ricardo Piglia y Juan José Saer, el doble juego de identificación y desidentificación del nombre.

³⁴⁰ Como se vio en “El marica”, donde acontece una voz con el nombre de Abelardo que habla-escrbe para una segunda persona, un otro que en este caso es comprendido como un sujeto con nombre, pero también y aún más relevante, con una historia.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

³⁴² Walter Benjamin, *El narrador*, p. 56.

Además del cuento mencionado, el nombre Abelardo Castillo y sus variantes, Abelardo o Cacho, forma parte de la realidad ficcional de “El asesino intachable”, “Week-end”, “Thar”, “La que espera” y “Capítulo para Laucha”, sin embargo, no se percibe la tendencia a la autoficción como una forma de consolidar una autocracia narrativa, sino que, en mayor o menor medida, el escritor se posiciona en el lugar del testigo privilegiado que busca contar la historia de alguien más. Un ejemplo del desplazamiento de la voz identificada con el nombre del autor hacia un lugar secundario de la historia es “Capítulo para Laucha”, relato que abre el libro *Cuentos crueles* (1976). Éste comienza con un narrador en primera persona focalizado en Laura: “La noté rara, o diría: ansiosa. Como quien teme algo, algún acontecimiento desagradable que, de todos modos, va a sobrevenir”.³⁴³ Este narrador, sabemos después, se llama Abelardo y es un escritor que ha regresado al pueblo donde creció para visitar a Laura con la intención de recuperar un momento de su pasado que, desde su perspectiva, quedó inconcluso.

El encuentro, sin embargo, tiene una intrusa, doña Isabel, madre de Laura, que funciona al principio como un elemento provocador de la rememoración: “Se acuerdan de cuando jugaban a los novios, preguntó de golpe, y yo pensé quién me habrá mandado venir”,³⁴⁴ y, por lo tanto, como una aparente cómplice del narrador que le ayuda a la recuperación de episodios memorables entre los dos niños. Al menos a esto parecen conducir los diálogos entre los tres personajes, que se remiten, sobre todo, al recuerdo de sus juegos y sus acercamientos precoces al mundo de la sexualidad. Los constantes vaivenes temporales provocados tanto por las palabras de Abelardo como por las de doña Isabel establecen una frontera que divide no sólo el tiempo interno de la narración en un

³⁴³ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 71.

³⁴⁴ *Idem.*

pasado y un presente, sino que también acusa filosóficamente la irreversibilidad de las transformaciones internas y externas de los sujetos que viven y que toman decisiones. Esta imposibilidad de recuperación del yo que fue se evidencia también en la forma en que ese yo es nombrado y percibido tanto por el mismo narrador como por la mujer con la que conversa:

–Abelardo –dijo ella.

Me sorprendí. Siempre que oigo mi nombre me sorprende; siempre que lo pronuncian los que pertenecen a mi pasado, a la época en que yo era el Cacho, no éste. Suena tan falso, por lo demás.

–¿Qué? –pregunté.

–Nada. Abelardo; suena raro. Cacho –dijo de pronto, riendo como una chiquilina–. Cacho cacho.

–Laucha –murmuré.³⁴⁵

En esta escena se concentran al menos dos tensiones: una narrativa y una filosófica, o, si se prefiere, una temporal y una afectiva, ambas entrelazadas.

En vista de que el narrador acude al pasado como una manera de recuperar el afecto entre los dos personajes —un pasado que además se “llena” de significado a través de la rememoración a través de la palabra—, se puede señalar una distinción radical al momento de la identificación del nombre propio, o mejor dicho, la extrañeza que le provoca escuchar su nombre de adulto —su nombre en el presente— como una marca irrevocable de la imposibilidad de restablecer no sólo la relación entre Cacho y Laucha, no sólo el pasado lúdico de la niñez, visto desde el presente de la narración como entidad fantasmagórica, sino a la imposibilidad misma de Laucha, de Cacho como identidades identificables en su mismidad.³⁴⁶ Esto se debe a que los tres personajes se adscriben, mediante sus voces

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

³⁴⁶ “[...] es un inmenso problema comprender el modo por el cual nuestro propio cuerpo es a la vez un cuerpo cualquiera, objetivamente situado entre ellos, y un aspecto del sí, su modo de estar en el mundo. Pero, como

diferenciadas, a la misma historia, y el hecho de que ese pasado compartido sea lo único que los convoque provoca la tensión entre su continuidad o su clausura, tensión que afecta al mismo tiempo la representación espacio-temporal del mundo narrado y el doble juego de la identificación/desidentificación de las identidades personales, individualizadas por sus respectivos nombres propios, pero puestas en crisis por el entramado narrativo, en el que no hay un reconocimiento, sino un extrañamiento de sí, sintetizado en la falsedad sonora, perceptible, del nombre Abelardo, a diferencia de la autenticidad y la armonía de los respectivos apodos infantiles.

Se podría decir —en términos ricoeurianos— que al compartir y construir una historia, las *identidades persona* de los tres personajes se adscriben a una identidad narrativa a través de la identificación de un pasado y de la posibilidad de su recuperación, lo cual es cierto sólo desde la perspectiva del narrador. La aparición del personaje de Óscar —Fosforito, en el mundo infantil—, en primer lugar como parte añadida del recuerdo conjunto y después como presencia corporal en el mundo de ficción, se intuye que obstaculizará los deseos de Abelardo por reconstruir un escenario donde Cacho y Laucha fueran posibles: “—Fosforito —repetí—. Tan pelirrojo; era bueno. Qué se hizo. Doña Isabel se reía. Una risa misteriosa y antigua. Como cuando éramos chicos y nos tenía preparada una sorpresa”.³⁴⁷ Articulada con el diminutivo del apodo, la identidad en el pasado de este personaje es reducida por el narrador a la subordinación, tanto física como intelectual.

Lo anterior provoca que la condición de Óscar al interior del trío sea la más degradada: “Te acordás, Laura, de cuando lo hicimos boxear al Fosforito —dije ahora

podríamos decir de forma abrupta, en una problemática de la referencia identificante, la mismidad del cuerpo propio oculta su ipseidad.” Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 8. En lo referente al cuento, parece evidente que la identificación de la mismidad de los cuerpos resulta imposible no sólo filosófica, sino también biológicamente, sobre todo si se toma en cuenta la amplitud del lapso entre pasado y presente.

³⁴⁷ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 71.

hablando alto hacia el patio. Laura no respondió”.³⁴⁸ La escala jerárquica en que este narrador se ubica a sí mismo en relación al otro personaje masculino se consolida no sólo gracias al diminutivo con que es nombrado, sino también por una valoración respecto a su *modus vivendi*, ayudante de un taller, en contraposición con Abelardo, el escritor. En este punto del cuento, la confrontación no se da solamente entre dos seres particulares identificados con sus respectivos nombres, sino entre dos historias que coinciden en un mismo espacio y tiempo, pero que se refractan debido a la divergencia de su origen material y simbólico, su pertenencia a clases sociales disímiles.

Lo anterior se hace evidente cuando Óscar, su cuerpo físico en el presente de la narración, irrumpe justo en el momento en que Cacho y Laucha parecen recuperar su idilio y, junto a éste, la autenticidad de sus nombres:

Estábamos a cuatro o cinco pasos de distancia; cuando estuvimos a uno, me levanté. Nos quedamos así, a un paso. Creo que dijo algo, como si dijera que no; pero yo no me había movido y ahora estábamos tocándonos, frente a frente, con los brazos caídos a los costados del cuerpo. Pensé que esta vez el nuevo gesto iba a ser mío. Tanto como para que no se sienta culpable, pensé. Desde la cocina llegó, destemplada por el esfuerzo, la voz de doña Isabel.
–Laura –llamó–. Vengan a ver quién vino.³⁴⁹

Así los lectores nos enteramos, en el nivel de la anécdota, que el niño pelirrojo ahora se llama Óscar, no Fosforito, y es el prometido de Laura; narrativamente cumple la función de un antagonista que obstaculiza el deseo del “héroe”. Sin embargo, este personaje no logra concretarse como un villano porque no actúa como tal, no responde a la amenaza de Abelardo como lo haría un macho que cuida a su hembra, tampoco es un alienado, entiende perfectamente las posibilidades de reconciliación entre Cacho y Laucha, y aun así su arma

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

contra el que regresa es la afabilidad de sus palabras: “–Y la paliza que me diste, te acordás. Se acuerda, mami, qué paliza. Me sentí agredido. Como si debajo de aquella sonrisa candorosa, de aquella pureza brutal, se ocultara veladamente una *amenaza*”.³⁵⁰

A partir de este momento, que funciona como el contrapunto de reasignación de roles, la identidad narrativa compartida por Abelardo y Laura es destrozada por la indiferencia de Óscar ante un recuerdo que debería hacerlo sentir humillado, pero lo hace reír. La actitud del pelirrojo es, entonces, el acontecimiento ético del cuento, ya que desmitifica no sólo la distinción moral entre el trabajador físico y el intelectual, sino que afecta la configuración del yo narrativo —sustentada en el *continuum* que representa el nombre de Abelardo—, a la cual se adhiere la abyección final:

De todas maneras, acepté despreciarme; pero más tarde, cuando me fuera de aquella casa cruzando la placita Martín Fierro, o algún día, cuando decidiera escribir que sí, que dejé mis dedos un segundo más de lo necesario, porque mientras él hablaba, riéndose, diciendo que todo al fin de cuentas había sido por un chiste, yo dejé mis dedos un segundo más de lo necesario y volví a recordar mi pregunta “cómo, tocar” y levanté los ojos y miré los de Laura.³⁵¹

Al estar inscrito en el espacio íntimo, el gesto del narrador —dejar la mano un segundo más— es significativo sólo para él y Laura, por lo que éste recurre a la única herramienta al alcance de su configuración como persona y como sujeto en concordancia denominativa:³⁵² la “venganza” simbólica. El narrador no sólo deja entrever la latencia del pasado, donde Cacho y Laucha son posibles en variaciones especulativas, sino que además repercute directamente en la asimilación del acto como el hecho³⁵³ que clausura el pasado y con éste

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² “No es, pues, arbitrario, que la persona, objeto de referencia identificante, y el sujeto, autor de la enunciación, tengan la misma significación; opera la conjunción una inscripción de tipo especial, efectuada por un tipo especial de enunciación, la *denominación*”. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 35.

³⁵³ “Lo que llamábamos hace un momento acto se ha convertido en un hecho, un acontecimiento que tiene lugar en el espacio común y en el tiempo público —en resumen, un hecho que acontece en el mismo mundo

su narrativa, al principio cohesionada gracias a la identificación de los personajes a través de la oralidad de la charla; fragmentada por la actitud indiferente de Óscar, y al final sepultada por la escritura de Abelardo: “Y pensé que hay cosas que no debieran escribirse”.³⁵⁴

La forma en que el nombre de Abelardo Castillo se “llena” narrativamente en los cuentos marca una tendencia hacia la desautorización de su propia voz, observada ya en el primer Abelardo que se confiesa en “El marica” y en la abyección del escritor en “Capítulo para Laucha”. Esta desautorización de la voz narrativa en primera persona, sin embargo, no sigue el mismo proceso en otros cuentos ni conlleva las mismas funciones. En los análisis anteriores, el nombre Abelardo Castillo se identifica con la voz que habla en primera persona gramatical, de lo anterior se podría inferir que esta correspondencia le permite —al apropiarse de su referencialidad y de su denominación— constituirse como el origen y creador de su propia identidad; es decir, a partir del nombre y de la reiteración de asignaciones identificantes, como el lugar de nacimiento (San Pedro), el oficio de escritor, etc., se podría llegar a la conclusión de que el nombre Abelardo Castillo contiene una serie de cualidades que lo hacen ser lo que es en su mismidad, y que para la constitución de su ipseidad basta con su voluntad individual.

No obstante, al poner el nombre *en* narración, al interactuar con otros personajes en la construcción de una trama, la voz correspondiente a este nombre pone en duda su propia capacidad de autodeterminación y con esto la misma idea de la autonomía como un centro estable y asequible, que incluso escapa a las posibles modulaciones del yo proporcionadas por la palabra, tal como observa Ricoeur: “Para la investigación reflexiva, por el contrario,

que los hechos y los estados de cosas enfocadas referencialmente por los enunciados declarativos o asertivos”.
Ibid., p. 27.

³⁵⁴ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 74.

la persona es, en primer lugar, un yo que habla a un tú. Se trata de saber, en definitiva, cómo el ‘yo-tú’ de la interlocución puede exteriorizarse en un ‘él’ sin perder la capacidad de designarse a sí mismo, y cómo el ‘él/ella’ de la referencia identificante puede interiorizarse en un sujeto que se dice a sí mismo”.³⁵⁵ Así, para poder encauzar el proceso autoreflexivo es necesaria la presencia —real o imaginaria, pasada, presente o futura— del otro. De esta manera, en la interpelación por parte de una segunda persona, el yo no se concibe como el resultado pleno y lineal de una sucesión progresiva de experiencias propias, ya que es indispensable pensarlo inscrito en el mecanismo relacionante del yo-tú, en el cual la tercera persona se convierte en el elemento fundamental y ambivalente, en razón de que puede designar y valorar al mismo tiempo el tipo de relación observada entre la primera y la segunda persona.

En este sentido, la designación de sí se despliega como un proceso narrativo que organiza una sucesión de relaciones entre los pronombres yo-tú, que provoca una inconsistencia en la primera por la interpelación de la segunda persona y en el que no basta la presencia, sino que el encuentro provoque la *dislocación* de la perspectiva individual:

El encuentro con otro genera una transformación del yo de la cual no hay retorno. En el transcurso de ese intercambio se reconoce que el yo es el tipo de ser en el que la permanencia misma dentro de sí se revela imposible. [...] La posibilidad del «yo», de hablarse y conocerse, reside en una perspectiva que disloca la perspectiva de primera persona condicionada por ella.³⁵⁶

³⁵⁵ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 19.

³⁵⁶ Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, trad. Horacio Pons, Amorrortu, Argentina, 2009, p. 45.

La complejidad de estos intercambios gramaticales dispuestos *en confesión*³⁵⁷ se puede observar —además de en “El candelabro de plata”, donde la motivación del confeso es la autodesignación de sí como un ser libre de culpa— en cuentos como “La cuestión de la dama en el Max Lange”, donde a través de la confesión y la analogía de la historia con un juego de ajedrez, un narrador en tercera persona —que se traslada a una primera—³⁵⁸ busca la atribución del asesinato indirecto de su esposa, sin embargo, en este cuento, aunque hay indicios de que este yo se puede vincular con el nombre Abelardo Castillo, por ejemplo, la afición al ajedrez, no hay una relación directa en la nominación.

Por otro lado, en “El asesino intachable”, incluido en *Las panteras y el templo* (1992), un narrador en primera persona —protagonista de su propia historia— se presenta como un ser consciente de las implicaciones vinculatorias entre motivación y acto, atendiendo a otro mecanismo del régimen de la confesión: “[...] del sujeto que se confiesa se requiere cierta producción performativa de sí dentro de las convenciones públicas establecidas, y esa producción constituye la meta misma de la confesión”.³⁵⁹ Los elementos retóricos del acto performativo de este narrador-personaje están distribuidos de tal manera que parecen dirigidos a persuadir a sus receptores no sólo de la “perfección” de su crimen, sino de la ruptura entre las proyecciones de su planeación intelectual y su puesta en práctica: “Como perfecto, era perfecto. Yo no tengo la culpa si la filosofía es un bumerang

³⁵⁷ En este caso, además de considerar la confesión —tal como lo hicimos a partir de la propuesta de María Zambrano— como un género narrativo literario, añadimos la perspectiva de Judith Butler: “Y así, en una respuesta llena de temor, me ofrezco como un «yo» y trato de reconstruir mis acciones, mostrando si la que se me imputa se cuenta o no entre ellas. O bien me confieso como causa de esa acción y limito mi aporte causativo, o bien me defiendo de la atribución, para lo cual quizá sitúo la causa en otro lugar. Esos son los parámetros dentro de los cuales uno da cuenta de sí.” *Ibid.*, p. 23.

³⁵⁸ “Debo decir que nunca resolvió satisfactoriamente ese problema; también debo decir que aquel hombre era yo. Entré en mi estudio y encendí la luz”. Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 222. En este cuento se puede observar la interiorización narrativa del pronombre “él” que menciona Ricoeur, el cual funciona como un elemento que provoca la desvalorización de la voz narrativa por parte del lector, pero también como la evidencia del desdoblamiento de la problemática relación “yo-tú” entre el narrador y su esposa, quien finalmente termina asesinada por su amante, obligado a punta de pistola por el “cornudo” jugador de ajedrez.

³⁵⁹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 155.

que acaba desnucando a sus fieles y esa vieja cretina se enamoró de mí”.³⁶⁰ En este caso, el asesino no intenta deslindarse del hecho criminal, ya que éste constituye un reflejo de la “perfección” de su propio raciocinio y, por ende, de sí mismo, sino que su narración se centra en demostrar la falta de causalidad, de lógica, en el proceso de su captura.

En este punto parece pertinente recuperar la cualidad dialógica del régimen discursivo de la confesión para preguntar a quién va dirigida; es decir que una vez establecido el género confesional —eminentemente narrativo— se debe de tomar en cuenta la estructura de interpelación³⁶¹ para identificar las formas relacionantes entre la primera y la segunda persona o, una vez inmersos en un intercambio comunicativo socializado, el emisor y el receptor. Al principio, la voz narrativa del cuento parece configurarse como una entidad solitaria que habla o escribe para un lector anónimo, sin embargo, en el segundo párrafo el narrador menciona el nombre de su interlocutor: “Vea, *Castillo*, yo no soy ni peor ni mejor que el resto de los seres humanos”.³⁶² Este cambio en la estructura de interpelación, si bien no trastoca la narración —como lo advierte Butler—, provoca un reordenamiento de la diégesis, derivado de la aparición del personaje Castillo como receptor silencioso de la historia.

Esta pasividad, sin embargo, sólo es aparente, ya que el personaje Castillo adopta la actitud de un receptor pedida por Benjamin ante un narrador: el olvido de sí. En su silencio, el personaje Castillo se presenta como un testigo no de la historia sino del acto mismo de narrar. Así, la pregunta sobre el acontecimiento del cuento no se centraría en *qué*, más bien,

³⁶⁰ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 140.

³⁶¹ “La estructura de interpelación no es un rasgo de la narración, uno de sus muchos atributos variables, sino una interrupción del relato. En el momento en que el relato es destinado a alguien, adquiere una dimensión retórica que no es reducible a la función narrativa. Supone a ese alguien y procura reclutarlo y actuar sobre él”. Judith Butler, *op. cit.*, pp. 90-91.

³⁶² Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 140.

al percibir de forma directa la retórica performativa, en *cómo* lo hace, la cual devendría, al aceptar la vinculación entre agente y acto, en el cuestionamiento ético nuclear del *quién*.

En este sentido se pueden explicar los esfuerzos del asesino por convencer al escritor de la pureza estética de su crimen: “El mío era un crimen puro, la plata vino sola. Y entonces comprendí que Dios me castigaba. Porque a nadie le pagan por algo que está bien hecho”.³⁶³ Los detalles y descripciones que el narrador da de sí mismo, su trabajo como bibliotecario en Boedo, las citas del tío anarquista, sus lecturas filosóficas, etc., se enfocan en persuadir a Castillo, y al lector, de que su acto no tuvo motivaciones monetarias o pasionales. Todo el cuento está enmarcado en la confesión del asesino ante el personaje de nombre Castillo, escritor de profesión. No existen, por ende, implicaciones legales, pero tampoco indicio alguno de arrepentimiento por el asesinato de la vieja. Estamos, entonces, ante una confesión que no surge del dolor propio o de la vulnerabilidad ante el rostro del otro: “Para esa época, Castillo, yo ya había decidido cometer un crimen. Sólo me hacía falta algo que consideraba y aún considero secundario: la víctima”.³⁶⁴ Se constata de esta manera que la motivación estética conlleva la asignación de un significante vacío a la identidad de la víctima.

La perspectiva del narrador que parece imponerse en este cuento está permeada por la clausura del otro. Al momento en que busca un cuerpo cualquiera entre los cuerpos, es decir que responda sólo a su mismidad, la subjetividad del asesino está incapacitada para ver el rostro, los gestos o la historia de la anciana, por lo cual es posible eliminarla, pero esto también oculta ciertos detalles a su percepción. Al constituirse como un sujeto cercano al nihilismo —bibliotecario solitario, lector de Heidegger, indiferente a las leyes morales—

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Idem.*

que actúa para su propia afirmación existencial, el narrador intenta crear una imagen de sí mismo como un subversivo, un “partidario de la santa inutilidad de la belleza”.³⁶⁵ En su *actuación*, este asesino esteticista impregna el relato de sus opiniones sobre la naturaleza humana y guiños cargados de amoralidad³⁶⁶ para intentar convencer de la belleza de su crimen y, por lo tanto, de que él es un artista y no un vulgar criminal.

A pesar de su origen humilde y de la profundidad de sus reflexiones, este narrador, una vez arrastrado por el “azar” de la realidad, no logra concretar uno de los principales fundamentos del pensamiento subversivo, que “[...] no puede prescindir de la memoria: es una tensión perpetua. Siguiéndola en sus obras y en sus actos tendremos que decir, cada vez, si permanece fiel a su nobleza primera o si, por lasitud o locura, la olvida por el contrario en una embriaguez de tiranía o de servidumbre”.³⁶⁷ La memoria, en este caso, está encarnada en la figura del Tío Obdulio, a quien se puede asignar, a partir de las citas recordadas por el narrador, el epíteto de filósofo anarquista.³⁶⁸ Si bien este personaje no se hace presente en la diégesis del cuento, la constante aparición de sus palabras en la subjetividad del narrador lo convierte en un interlocutor interno, a quien la voz narrativa acude como un soporte no sólo moral, sino intelectual y afectivo; es decir, el tío Obdulio representa la heteronomía en la constitución de sí del narrador, pero también funciona como origen y justificante de sus contradicciones ideológicas.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 142.

³⁶⁶ Un ejemplo de sus opiniones: “No quiero postular con esto que el género humano sea inapelablemente sádico, pero me atrevería a afirmar que posee un *substratum* demoníaco, un sedimento maligno que, en condiciones favorables, da por resultado actividades como el fascismo, la Sociedad de Beneficencia o los gobiernos.” Y un ejemplo de su amoralidad: “Si uno pudiese imaginar un asesino sin relación alguna con la víctima, habría imaginado el crimen perfecto. Por otra parte, yo conozco crímenes insolubles. En general son oscuros, brutales, no tienen ningún ingrediente bello en su factura atropellada”. *Ibid.*, p. 140 y p. 141.

³⁶⁷ Albert Camus, *El hombre rebelde*, p. 39.

³⁶⁸ Hay tres citas directas o indirectas del pariente filósofo, aquí una: “[...] tío Obdulio afirmaba que ningún policía puede ser inteligente, ya que los hombres inteligentes no entran en la Policía”. Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 141.

El narrador esteticista con tintes subversivos, al final, no logra permanecer fiel a las palabras del tío Obdulio, ya que una vez capturado opta por la adaptación a la realidad. El asesino que pretendía ser intachable por la motivación estética de su crimen, descubierto gracias al “azar”, pero también sometido a tortura por la policía, al enterarse de que su víctima estaba enamorada de él y que le dejó una amplia fortuna, se vuelve hacia el cinismo: “Lo merezco: ahora soy rico. Y tanta razón tenía tío Obdulio acerca de la deshonestidad de los pudientes que estoy a punto de poner un abogado que proteste por apremios ilegales, pruebe que yo ignoraba lo del testamento, soborne a alguien, y alegue locura temporaria y todo eso”.³⁶⁹ A partir de esta afirmación, el adjetivo “intachable” sufre un reacomodo moral y político, ya que en un principio se origina de la facultad “estética” de su acto, pero después se escuda tras el poder adquirido gracias a ese mismo acto, y así ya no es posible considerarlo desinteresado. El hecho mismo de haber obtenido el dinero, de saberse rico y aceptarlo, provoca que su confesión —al no estar focalizada en el arrepentimiento o el resarcimiento— sea una falsa confesión o al menos “desviada”, a pesar de lo cual, a través de la narración, este asesino se devela a sí mismo como un sujeto cargado de contradicciones ideológicas, es decir, coherente con su constitución de persona “igual a casi todo el mundo”. Sea tal vez por esto que Castillo no sólo escucha la historia, sino que se convierte en reproductor del acto narrativo.

En estos cuentos donde domina la voz en primera persona, el proceso narrativo que involucra la relación ética yo-tú conforma una estructura de interpelación en la cual la primera persona intenta dar cuenta de sí misma a alguien diferente de sí a través de los regímenes discursivos sociales a su disposición. En este caso el género confesional se manifiesta como un discurso paradójico, ya que permite la exhibición pública del yo al

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 145.

momento de la narración, pero al mismo tiempo —en el acto de narrar— pide al escucha que se concentre en las tensiones narrativas derivadas de la escena de interpelación y las adhiera a ese yo, el cual, sin embargo, no puede recobrar su mismidad anterior a la escena porque se supone que ésta marca un límite no sólo temporal, sino ético-existencial:

La única historia que el «yo» no puede contar es la de su propio surgimiento como un «yo» que no solo habla, sino que llega a dar cuenta de sí mismo. En ese sentido se cuenta una historia, pero el «yo» que la cuenta, que bien puede aparecer en ella como el narrador en primera persona, constituye un punto de opacidad e interrumpe una secuencia, induce una ruptura o una erupción de lo no narrativizable en medio del relato. Así pues, la historia de mí misma contada por mí, que pone en primer plano el «yo» que soy y lo inserta en las secuencias pertinentes de algo llamado «mi vida», no logra dar cuenta de mí misma en el momento de mi aparición.³⁷⁰

La interrupción en el proceso narrativo provocada por la voz en primera persona que cuenta su historia —voz condenada a perseguir a una figura fantasmagórica de sí perdida en el pasado— no puede ser concebida como un impedimento para la ubicación de ese yo como un elemento fundamental para la comprensión de la experiencia ética. Más bien habría que contemplar esta imposibilidad de dar cuenta de sí a través de la primera persona como la manifestación de la constitución heterónoma del yo, que implica la exploración de la gran variedad de voces al interior de la subjetividad que lo conforma; es decir que para el estudio de la experiencia ética, en este caso en el cuento abelardiano, es no sólo pertinente sino necesario señalar y articular la relación yo-tú con la tercera persona. Con esto en mente, nos aventuramos a decir que dar cuenta de sí desde una postura ética implica la perennidad de concebir la narración de la historia del otro.

³⁷⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 95.

Si el narrador es el encargado de reproducir y, por lo tanto, moldear las experiencias humanas, podemos afirmar que los narradores contruidos por Castillo en sus cuentos se presentan con algunos de los rasgos que configuran al sujeto comprometido éticamente. En primer lugar destacamos la construcción de ambientes dialógicos donde predomina la oralidad y la apelación a la segunda persona a través de diferentes manifestaciones del género confesional. También señalamos la imposibilidad de dar cuenta de sí narrativamente como un fenómeno en el cual es inexorable la presencia, real o imaginaria, de la figura del otro, objetivada gramaticalmente en la segunda persona, y constatada por la tercera persona. Nos enfocamos, para el propósito de este capítulo, en la voz narrativa como un elemento desde el cual se establece una perspectiva ética no fundada en preceptos normativos, sino que ésta aparece como libre de explicaciones morales para permitir el juego de la reflexión antes que la clausura del juicio.

Con esto de base, podemos afirmar que los rasgos observados en la construcción de la voz narrativa abren la posibilidad de que la comprensión de estos cuentos se haga desde una mirada que admite no sólo otras perspectivas di-ferentes o dis-tintas a la suya, sino que acepta y es consciente de que está conformada por una multiplicidad de voces; es decir, los narradores de estos cuentos, la construcción dialógica de sus voces, apelan a una experiencia ética desde su condición heterónoma. Sólo desde la aceptación de su heteronomía, los narradores abelardianos pueden discurrir hacia la alteridad de las otras voces, las de los personajes marginales, en cuya invisibilidad y mudez se manifiestan las posibilidades de la experiencia *estética*, así como las consecuencias políticas de su “aparición” en la historia.

CAPÍTULO 4: SUBLEVACIÓN Y RESISTENCIA DE LOS CUERPOS
MARGINALES COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LOS CUENTOS DE
ABELARDO CASTILLO

“Cara a cara” significa la proximidad,
lo inmediato, lo que no tiene mediación,
el rostro frente al rostro en la apertura
o exposición (exponerse a)
de una persona frente a la otra
-Enrique Dussel-

Si bien la otredad se manifiesta a través del pronombre “tú”, la complejidad de sus modos relacionantes no se reduce a su aspecto gramatical. Ésta se sustenta, también, en su conformación como cuerpos cuyo significado está inscrito en los parámetros de lo socialmente formado. El cuerpo y sus significados sociales son elementos fundamentales en el esclarecimiento de una ética no normativa centrada en la figura del otro, ya que, al hacer patente la dimensión simbólica e histórica de la materialidad corporal, los escritores asignan un estatuto de primer orden a la narrativa literaria como un factor subversivo de la jerarquización preestablecida y estática del significado de los cuerpos:

El malentendido [literario] procesa la relación y la cuenta desde otro ángulo, suspendiendo las formas de individualidad por las que la lógica consensual liga los cuerpos a los significados. La política trabaja con el todo, la literatura trabaja con las unidades. Su propia forma de disenso consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados.³⁷¹

La sublevación simbólica de los cuerpos es posible, entonces, al poner en crisis las formas políticas de asignación de significados y, por ende, sus posibilidades de actuación. En el caso de los personajes marginales que Castillo expone en su narrativa, se observa una

³⁷¹ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, p. 46. Corchetes nuestros.

tendencia a la inversión de esa pasividad histórica. Los cuentos seleccionados para este análisis establecen una tensión entre la ética y la política que desemboca necesariamente en un acontecimiento caracterizado por una violencia que se podría denominar, dentro de los parámetros de la narración, necesaria.

Así, acudimos a la propuesta semiótica de los cuerpos de Raúl Dorra, quien a partir de las cualidades sensibles de éstos recorre las aristas de las experiencias políticas que acarrea su sociabilidad: “[...] al poner al cuerpo en contacto lo dota al mismo tiempo de la sensación del otro y de sí, lo provee de su propio límite: el límite estaría ahí donde el cuerpo, este cuerpo, se toca con otro. Es pues en la experiencia del contacto donde el cuerpo se define”.³⁷² A partir de esta experiencia de definiciones mutuas entre las corporalidades en contacto podemos delinear los contornos éticos del acontecimiento en “Patrón”, incluido en *Cuentos crueles* (1966), en el cual la sublevación del cuerpo femenino resulta en un atentado no sólo en contra de su propia determinación material, sino sobre todo se dirige a desarticular la “naturalidad” de las asignaciones simbólicas que la cultura le impone. En un segundo momento del capítulo, nos enfocamos en algunos de los cuentos que tienden hacia “lo fantástico” para trazar una de las estrategias literarias que permiten a Castillo “dar testimonio” del terror ocasionado y promovido desde el Estado durante la dictadura militar en Argentina, testimonio que, una vez inscrito en el imaginario de las desapariciones forzadas y el cuestionamiento sobre la disposición de los cuerpos, se inserta dentro del discurso de la resistencia.

³⁷² Raúl Dorra, *La casa y el caracol*, Plaza y Valdes/BUAP, México, 2005, p. 28.

4.1 DAR CUENTA DEL OTRO: LA SUBLEVACIÓN DEL CUERPO FEMENINO EN “PATRÓN”

Desde la primera escena, el narrador en tercera persona de “Patrón” nos muestra la tensión entre la constitución política del cuerpo y la subjetividad del personaje femenino: “La partera se lo dijo, tas preñada, le dijo, y ella sintió un miedo oscuro y pegajoso: llevar una criatura adentro como un bicho enrollado, un hijo, que a lo mejor un día iba a tener los mismos ojos duros, la misma piel áspera del viejo”.³⁷³ Estamos, los lectores, ante un cuerpo al que le ha sido revelado que contiene otro, y ya que “cuando se trata de sentir el cuerpo propio, la familiaridad se reúne con la extrañeza”,³⁷⁴ presenciamos la extrañeza de sí de un cuerpo al cual se le exige cumplir el objetivo biológico de la reproducción, pero que también tiene memoria de su experiencia sensible, lo cual “permite que el sujeto desprenda y reconozca su cuerpo, parte por parte, y reconozca las imágenes del mundo, las organice”.³⁷⁵ Si la retención de la propia historia corporal transforma y organiza la percepción soportable del origen *duro y áspero* en un miedo oscuro y pegajoso, esta facultad de la memoria remite también a la proyección y la autoconciencia.

El cuento de Castillo, que comienza in media res, tiene como protagonista a Paula, quien reconoce la participación de su corporalidad en la función biológica de dar vida: “Obedecer es fácil, pero un hijo no viene por más obediente que sea una”,³⁷⁶ pero que no puede simplemente olvidar la repugnancia que la mirada y la piel de su esposo le provocan: “[...] por más que aguante el olor del hombre corriéndole por el cuerpo, su aliento, como si entrase también, por más que se quede quieta boca arriba”.³⁷⁷ La disyuntiva de Paula, tal como se muestra en el principio del cuento y en vista de que “el reino del sentir es,

³⁷³ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 75.

³⁷⁴ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 115.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 104-105.

³⁷⁶ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 76.

³⁷⁷ *Idem.*

básicamente, un ámbito constituido por operaciones metonímicas”,³⁷⁸ radica en el rechazo de su condición de hembra, cuando se supondría que debería aceptarla “naturalmente”. Pero ¿quién rechaza el bicho? ¿Ella, su cuerpo? ¿Ella, su pensamiento? ¿Ella, su sentir? ¿Ella, su conciencia ideológica? ¿Ella, sin más? Para responder, el narrador realiza una analepsis de cuatro años.

Así vemos a una Paula adolescente, callada, que acepta, porque no tiene realmente opción, ser la mujer de don Atenor: “nadie dudaba de que, en toda La Cabriada, su voluntad quería decir siempre lo mismo. Y ahora quería decir que Paula, la hija de un puestero de la estancia vieja podía ser la mujer del hombre más rico del partido”.³⁷⁹ Se entiende que el cuerpo de Paula no le pertenece porque nació en un lugar delimitado y regido por parámetros económicos y sociales previamente establecidos, pero cuya manifestación de no pertenencia se evidencia en una transacción verbal, en una respuesta simple e inevitable: “Sí, claro”. Afirmación que repetirá en otros momentos y con otras significaciones.

En su dimensión política, el cuerpo femenino aparece inmerso en un entramado de relaciones previo a su conformación y a su voluntad: “No la consultó. La tomó, del mismo modo que se corta una fruta del árbol crecido en el patio. Estaba ahí, dentro de los límites de sus tierras, a este lado de los postes y el alambrado de púas”.³⁸⁰ Se puede comprender, a través de la irónica comparación poética cuerpo-fruta, que esta red de relaciones parte de la articulación entre capitalismo y patriarcado feudal. Desde la mirada patriarcal, encarnada en el esposo-amo, el de Paula es un cuerpo sin sujeción, sin subjetividad, un cuerpo meramente funcional y a disposición de las fantasías del dueño.³⁸¹

³⁷⁸ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 114.

³⁷⁹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 75.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

³⁸¹ Habría que agregar que este cuerpo-amo también se ve afectado por la narrativa patriarcal que le impide mostrarse débil o pasivo el día de la boda: “demostrando que de viejo sólo tenía la edad, zapateando un malambo hasta que el peón dijo está bueno, patrón, y él se rió, sudado, brillándole la piel curtida. Oliendo a

Si el doblez del embarazo es el momento en que Paula comienza a reconocer las bifurcaciones de su cuerpo, el punto culminante de su transformación lo podemos ubicar justo después del accidente, cuando Antenor escribe —ha perdido la voz— su petición de que lo cambien a un cuarto aislado. Se puede interpretar la petición como una forma de ocultar ese cuerpo lánguido, antes resistente a los embates de la edad, para alejarlo de la vista de sus peones como un intento por mantener el control simbólico de su posición social y borrar esa imagen: “sobre el alambrado de púas, como un trapo puesto a secar”.³⁸² Sin embargo, es efectivamente esta decisión, este ocultamiento espacial de lo material para que persista lo simbólico, la que permite la transformación del cuerpo de Paula, evidente ya en su mirada y en su afición al silencio:

Y súbitamente, ella, Paula, se transfiguró. Se transfiguró cuando Antenor pidió que lo llevaran al cuarto alto; pero ya desde antes, su cara, hermosa y brutal, se había ido transformando. Hablaba poco, cada día menos. Su expresión se fue haciendo cada vez más dura —más sombría—, como la de quienes, en secreto, se han propuesto obstinadamente algo.³⁸³

Paula opta por la mirada hacia adentro como una forma de apropiarse no sólo de su cuerpo, sino también, como veremos, de su historia. Hay que aclarar que este silencio de Paula no es el mismo silencio que para Camus representa la aceptación y la complicidad del sometimiento, sino la voz interior entendida como “[...] una cosa que yo entrego al mundo, del mismo modo que si estuviera entregando a éste-que-habla”,³⁸⁴ y así Paula entrega su cuerpo ya no al mundo exterior, ya no como lo había hecho hasta ese momento al poseedor, al amo, al patrón, sino que en su introyección la voz está destinada a construir

padrillo”. O incluso después del accidente que lo deja inmóvil: “ahí, entre las sábanas y a la luz de la lámpara, el rostro de Antenor Domínguez tenía algo desesperado, emperradamente vivo.” *Ibid.*, p. 75 y 79.

³⁸² *Ibid.*, p. 78.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 78-79.

³⁸⁴ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 28.

estratégicamente la recuperación de sí misma, tanto de su cuerpo como de su subjetividad perdida.

En este punto de la narración los roles ya están invertidos, el amo ahora es el cuerpo vacío, aunque es obvio que todavía hay alguien ahí adentro: “Antenor echó la cabeza hacia atrás. Los ojos, por un momento, se le habían quedado en blanco. La voz de Paula fue un grito: –¡Va a tener el chico, me oye!– Antenor levantó la cara; el remedio se volcaba sobre las mantas, desde las comisuras de una sonrisa. Dijo que sí con la cabeza”.³⁸⁵ Desprovisto de voz y, por lo tanto, de identidad, el patrón se posiciona como objeto, ahora es similar a esa fruta que antes él había tomado porque estaba dentro de los límites de sus tierras. La cita anterior parece contradecir la tesis del silencio de Paula, ya que vemos cómo entrega sus palabras al esposo. Sin embargo, es sintomático de su obstinación, de esa expresión más sombría que ha ido adquiriendo con la mirada hacia adentro, que su voz se manifieste en un grito, es decir, una demostración de que en sus palabras se esconde un deseo aún más fuerte, más intenso que la felicidad mostrada por su violador en esa sonrisa apenas perceptible.

El grito se diferencia de la voz no sólo en su intensidad, sino también en su origen, la primera viene de la conciencia; el segundo, de lo más primitivo en nosotros. Una voz que es un grito, *La voz de Paula fue un grito: –¡Va a tener el chico, me oye!*, que además articula coherentemente, puede entenderse como el producto mixto de la conciencia que ha reconocido la injusticia en sí, su papel de víctima, y de cierto instinto de acción que la lleva a romper los límites impuestos por ese mismo rol. *Va a tener el chico*, la frase, después de ser grito, se convierte en el centro del ritual que Paula practicará hasta el día del parto. La repetición de esta frase, en un principio, es entendida por el antes voluntarioso amo como

³⁸⁵ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 79.

una continuación de su deseo, por eso la sonrisa dibujada después de ese primer grito, centrado en la extensión de su cuerpo en otro, que es de esta forma la manifestación palpable de su propia perpetuación. *Va a tener el chico*, repite Paula cada noche al oído del trapo que antes fue amo, pero esta vez él comprende la situación, ¿cómo? Paula no se lo dice, sino su cuerpo:

Tal vez, alguna noche, sus ojos se cruzaron con los de Paula, o tal vez, simplemente, miró su rostro. El silencio se le pobló entonces con una presencia extraña y amenazadora, que acaso se parecía un poco a la locura, sí, alguna noche, cuando ella venía con la lámpara, el viejo miró bien su cara: eso como un gesto estático, interminable, que parecía haberse ido fraguando en su cara o quizá sólo en su boca, como si la costumbre de andar callada, apretando los dientes, mordiéndose algún quejido que le subía en puntadas desde la cintura, le hubiera petrificado la piel.³⁸⁶

Del cruce de miradas inédito a la boca, de la boca a la piel, el mensaje recorre todo el cuerpo despojado, penetrado, duplicado, cansado, resistente de esta mujer silenciosa, estratégicamente callado pero quiere decir algo con su gesto, “un hacer significativo del sujeto que utiliza su cuerpo —total o parcialmente— para producir una transformación —emocional, intelectual o volitiva— en su interlocutor. Ello quiere decir que el gesto transmite no sólo un querer sino un saber hacer del sujeto”.³⁸⁷

El gesto petrificado de Paula se dirige sólo a él para que comprenda que la situación ha cambiado, por lo cual a partir de ese instante la enunciación de *Va a tener el chico* va acompañada, inevitablemente, del gesto, que ha consignado una nueva significación a las palabras. El gesto se convierte en acontecimiento y memoria ya que persiste incluso aunque el viejo evite percibir con sus sentidos el cuerpo de Paula: “Quiso no escuchar, no ver la cara de ella, pero adivinó el gesto, la mirada, el rictus aquel de apretar los dientes. Ella dijo:

³⁸⁶ *Idem.*

³⁸⁷ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 181.

–Va a tener el chico. Antenor volvió la cara hacia la pared. Después, cada noche la volvía”.³⁸⁸ El mensaje, a pesar de todo, es entregado cada noche.

El narrador de “Patrón” se concentra en la transformación de Paula, nos presenta una mujer sumisa que acepta las determinaciones de su contexto, pero que internamente se debate cuando ve la posibilidad de que este contexto —ya que el hijo es la encarnación y la perpetuación de su rol de víctima— se reproduzca dentro de ella. Es por lo anterior que el día del parto, Paula, quien ahora es la ama, ordena que se vayan todos de la hacienda, les dice que no regresen en una semana. Durante la noche, Antenor —se debe recordar que su cuerpo sólo queda cerrado de adentro hacia afuera pero aún puede percibir los estímulos externos— escucha los gritos de Paula y el llanto que anuncia, ¿qué? ¿Su triunfo? ¿La realización de su deseo? ¿La inevitable venganza?:

Antenor pudo escuchar la respiración de su hijo. Paula se acercó. Desde lejos, con los brazos muy extendidos y el cuerpo echado hacia atrás, apartando la cara, ella, dejó al chico sobre las sábanas, junto al viejo, que ahora ya no se reía. Los ojos del hombre y de la mujer se encontraron luego. Fue un segundo: Paula se quedó allí, inmóvil, detenida ante los ojos imperativos de Antenor.³⁸⁹

Las miradas otra vez se cruzan, sin mediación y con tanta intensidad, con tanto entendimiento silencioso que casi se tocan para comprobar lo que está por suceder. Los dos personajes, en un principio alejados por sus respectivas posiciones jerárquicas, están cara a cara, unidos por la comprensión mutua del gesto y por la certidumbre compartida de lo que viene. Bajo esta unión, ambos son, en ese instante, un solo cuerpo sintiente que “interioriza las cosas, y al hacerlo, se interioriza a sí mismo”.³⁹⁰

³⁸⁸ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 79.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁹⁰ Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 116.

La situación es clara, por lo cual hacia el final del cuento la atmósfera se construye en silencio. La mujer cierra la puerta, deja que el hombre-trapo contemple la concreción de su deseo, en la corporalidad del hijo se manifiesta también la materialidad de la extensión de su dominio en el tiempo, pero esta materialidad, lo sabe, es efímera, por eso sostiene al bebé con un temblor en la mano y una contorsión en el rostro que no alcanza a convertirse en gesto: “Durante un segundo se quedó así, con la boca abierta en un grito inarticulado y feroz, una especie de estertor mudo e impotente, tan salvaje, sin embargo, que de haber podido gritarse habría conmovido la casa hasta los cimientos”.³⁹¹ Otro tipo de silencio discurre por el rostro del hombre, diferente a la mudez en resistencia de la mujer cuando era violada, éste es un silencio desbordado que expone lo indecible, lo inenarrable de la violencia ética ejercida hacia el cuerpo.³⁹² Paula se va, lanza la llave al aljibe para que nadie la encuentre, el último movimiento del cuerpo de la mujer es para constatar que el patrón tiene, por fin, a su hijo.

De esta manera, la voz narrativa de “Patrón” se aproxima a lo que Benjamin pide a cualquiera que se diga narrador: “Y es que ya la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata”.³⁹³ No obstante, la ausencia de una explicación directa por parte del narrador sobre los motivos de Paula no implica que se ubique en los terrenos de la neutralidad, sino que a través de ciertos guiños, como la comparación de la mujer con una fruta-objeto-propiedad, nos incita a explorar algunas posibilidades antes de hacer un juicio moral; es decir, el narrador construye una realidad en la cual las jerarquías económicas institucionalizadas, manifestadas en la

³⁹¹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 80.

³⁹² “Las historias no capturan el cuerpo al cual se refieren. Ni siquiera la historia de ese cuerpo es plenamente narrable. Ser un cuerpo es, en cierto sentido, estar privado de un recuerdo completo de la propia vida. Hay una historia de mi cuerpo de la que no puedo tener recuerdos”. Judith Butler, *Dar cuenta de sí mismo*, p. 59.

³⁹³ Walter Benjamin, *El narrador*, p. 58.

pertenencia de Antenor a un partido político, así como en la historia sobre cómo obtuvo su riqueza, determinan el tipo de experiencia social y, por ende, corporal de los individuos, y esto —como advierte Butler— se debe de tomar en cuenta cuando nos ubicamos en el espectro de la reflexión ética.³⁹⁴ Así, la experiencia corporal a la que Paula estaba “destinada” era la reproducción, su identidad estaba restringida a una función de su mismidad, reduciendo así sus posibilidades de erigir una identidad ipse, y, por lo tanto, propia.

En este sentido, Paula es en principio un cuerpo clausurado histórica y simbólicamente, sin embargo, una vez puesto *en* narración, se encuentra con que en esa realidad fundada en bases socioeconómicas bien definidas también suceden “accidentes”, ahí también *pasan* cosas, lo que no sabe Paula —nosotros como lectores sí— es que quien hace que sucedan estos “accidentes” es el narrador, que tampoco es totalmente libre de hacer lo que quiera, ya que le debe lealtad a su narración. La disyuntiva que el narrador propone no es, entonces, hacia quién debe dirigirse el juicio moral, sino abrir la posibilidad de comprender la subjetividad de Paula, de sentir su resignación, evidenciada en la frase *Sí, claro*, su asco ante la proximidad del cuerpo del amo; verla en un principio como un ser “predestinado” al sometimiento y que por “azar” encuentra un resquicio para burlar su “destino” social mediante un acontecimiento violento.

Al irse y dejar al hijo que muera con el padre, el cuerpo de Paula se distiende narrativa y políticamente, sublevando su mismidad reproductiva no sólo ante Antenor, sino también ante el lector; es decir, Paula, con su acción, parece llevar al extremo la aceptación de sí misma ante Antenor como un cuerpo-máquina sin otra función que reproducir

³⁹⁴ “El contexto no es exterior a la problemática: condiciona la forma que esta adoptará. En ese aspecto; las cuestiones que caracterizan a la indagación moral son formuladas o modeladas por las condiciones históricas que las originan.” Judith Butler, *op. cit.*, p. 17.

caciques; por otro lado, ante los ojos de los lectores, el personaje femenino, en el contexto específico que despliega Castillo en su cuento, no sólo cumple un deseo de venganza personal, sino que su acto se convierte en subversión política en el sentido de que rompe otro tipo de reproducción, asociada “naturalmente” a la biológica, la del despojo del cuerpo femenino. Así, hacia afuera Paula crea, inventa, revela una nueva forma de comprender la realidad no sólo para ella, ya que la experiencia corporal de la violación no se reduce a una experiencia individual y particular, sino a un *continuum* dentro de la experiencia social de los cuerpos femeninos.³⁹⁵

4.2 LOS CUERPOS AUSENTES/PRESENTES COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LOS CUENTOS “FANTÁSTICOS” DE ABELARDO CASTILLO

Los espíritus y los fantasmas a la
vez más grotescos y aterradores
se sientan a la mesa con nosotros.
-Victoria Torres y Miguel Dalmaroni-

En el análisis de los cuentos realizado hasta este momento se ha destacado la correspondencia entre la heteronomía de los narradores y la presentación de personajes marginales como parte de un proyecto estético-literario cuyos alcances políticos no se sostienen solamente en uno u otro extremo del espectro ideológico. Al ubicar la reflexión

³⁹⁵ Una similitud en el tema del filicidio se puede rastrear, como se observó en la falsa bondad del asesino en “El candelabro de plata”, en uno de los cuentos breves de Rafael Barrett. En “La madre”, el anarquista español se enfoca en la descripción de la precariedad y la suciedad de la habitación, donde una mujer, una costurera, está pariendo en soledad, para crear la atmósfera de decadencia que da sentido a la resolución: “La mujer miró al niño, que lanzaba su gemido nuevo y abría y acercaba la boca, la roja boca ancha, ventosa, sedienta de vida y de dolor. Y entonces la madre sintió una inmensa ternura subir a su garganta. En vez de dar el seno a su hijo, le dio las manos, sus secas manos de obrera; agarró el cuello frágil, y apretó. Apretó generosamente, amorosamente, implacablemente. Apretó hasta el fin”. *Cuentos breves*, p. 136. La diferencia entre este personaje y Paula radica en que en la última el acto de interrumpir la cadena reproductiva no es realizado por la “ternura”, aunque se intuye que ambos bebés tenían un futuro clausurado.

ética como un eje transversal de dicho proyecto, se percibe en la práctica escritural de Castillo la irrevocable ligadura de la literatura latinoamericana con la dimensión política,³⁹⁶ que, aunada a la inclusión de la heteronomía como un aspecto fundamental en su estrategia narrativa, busca expandir los límites de la experiencia del otro, ya sea que se manifieste en los personajes mismos o se dirija a la del lector.

La articulación entre literatura y política en Latinoamérica no se restringe a una sola forma de práctica escritural. Desde diferentes vertientes teóricas se ha señalado la exposición de elementos “fantásticos”³⁹⁷ como una estrategia que la narrativa latinoamericana del siglo XX³⁹⁸ ha utilizado para referirse a la realidad política del

³⁹⁶ Esta ligadura no se restringe a las consideraciones que estudia Claudia Gilman entre los escritores-intelectuales y sus relaciones con los espacios o sujetos de poder, sino que se advierte también como un componente característico de la práctica literaria latinoamericana en su conjunto, tanto en el nivel textual como en el metatextual o crítico. Así lo señala Saúl Sosnowski en el “Prólogo” de su recopilación de textos críticos del continente: “Un acertado lugar común se impone como punto de partida de estas consideraciones. Me refiero a la conjunción nada fortuita de ‘la política’ y ‘la literatura’, conjunción que ha servido como detonante para que la mirada internacional se deslice hacia América Latina”. *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1996, p. XII. Parece evidente que una producción crítica y teórica como la recopilada por Sosnowski no sería pertinente si la propia producción literaria no contuviera la potencialidad de lecturas con matices políticos. Por nuestra parte y para los fines del análisis en este apartado, recurrimos a las consideraciones de Adrián Melo y Marcelo Raffin respecto al lugar de la literatura en el entramado discursivo de la realidad cuando afirman que ésta “[...] ocupa un espacio privilegiado en el proceso de conformación de las subjetividades y los imaginarios sociales al absorber el discurso del poder tanto en los grandes escenarios de la sociedad y el Estado como en las microrrelaciones de la vida cotidiana. Interesa tanto la influencia de las imágenes que nos ofrece la literatura en la modulación de los cuerpos, mentes y almas, esto es, en el cincelamiento de los sujetos, como en la forma que adopta para narrar la Historia.” *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, Evita, los desaparecidos y Malvinas en la ficción literaria*, Editores del Puerto, Argentina, 2005, p. 8. Sobre la última idea, habría que precisar que nuestro análisis se enfoca en la representación de los cuerpos y la experiencia ética que propone la narrativa alrededor de dicha representación.

³⁹⁷ Si bien la definición del género fantástico no es uno de los objetivos del análisis, así como tampoco queremos demostrar que estos cuentos caen en esa casilla genérica, por lo cual se excluyen muchas de las discusiones enfocadas a esa meta, tomamos de las teorías especializadas algunos elementos que pueden clarificar los vínculos entre las representaciones del otro en los textos y un tipo particular de experiencia lectora. Una perspectiva que eliminamos *a priori* es la concepción de lo fantástico como evasión de la realidad, ya que si se asume esta visión el análisis se restringiría puramente a las relaciones intratextuales. Para una revisión de las líneas generales por las que ha transitado la reflexión teórica en torno a lo fantástico ver: David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, España, 2001.

³⁹⁸ Se debe puntualizar que un amplio sector de quienes hacen teoría en torno a lo fantástico ubican en Latinoamérica, específicamente en Argentina con Borges y Cortázar, la renovación de un discurso que parecía haber sido clausurado, incluso hay quienes, como Ricardo Piglia, ven en Borges el iniciador de una innovación literaria. Es también pertinente recalcar que dicha renovación o “neo-fantástico”, como lo nombra Jaime Alazraki, parece constituirse como un tipo de discurso propio del continente americano, el cual tiene a la indeterminación textual como una de sus bases constitutivas. Ver: “¿Qué es el neofantástico?” en David Roas, *op. cit.* pp. 265-282.

continente. En el caso de los cuentos donde acontece algún elemento “fantástico”, la incertidumbre se presenta como un dispositivo incitador de una lectura abierta, múltiple: “[...] esta tendencia en la literatura fantástica contemporánea, donde muy a menudo el evento fantástico no actúa como un elemento de cierre (la duda sobre su acontecer, que en la formulación de Todorov agota el sentido y por tanto la actividad propuesta al lector), sino más bien como un detonador que abre otras posibilidades: que exige otras lecturas.”³⁹⁹ Estas lecturas, no obstante, no se conforman como espacios de interpretación disoluta, en vista de que: “[...] cada obra crea sus propias categorías por una compleja red de relaciones textuales (en el nivel de la narración y de lo narrado) y extratextuales (con materiales de los códigos socioculturales, incluidos los específicos de la tradición literaria y del propio tipo de discurso).”⁴⁰⁰ Estos últimos, los códigos socioculturales, posibilitan comprender los aspectos “fantásticos” de las narraciones como elementos inscritos en la realidad y no como su opuesto destructor.⁴⁰¹

Ahora bien, en vista de que una parte del proyecto estético-literario de Castillo es la apertura de los límites del concepto de realidad, buscamos el sentido de la representación de la otredad desde su configuración fantástica —en muchas de estas narraciones el lector puede identificar seres que no corresponden de manera directa a las leyes de realidad

³⁹⁹ Rosalba Campra, “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, *Casa de las Américas*, No 213, octubre/diciembre 1998, p. 23.

⁴⁰⁰ Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*, p. 37.

⁴⁰¹ A esto se refiere la crítica que Martha J. Nandorfy hace a la propuesta teórica de Rosemarie Jackson, quien asevera que la subversión del género se centra en la reafirmación de las dicotomías realidad/fantasia, al cumplir esta última el mandato de destrucción de la primera y por lo cual debe ser acallada en aras de mantener la unidad: “[...] en el enfoque de Jackson se halla presente en interior de la realidad, como una violenta corriente subterránea que debe ser silenciada continuamente, en aras de la continuidad cultural y la cordura individual.” Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad” en David Roas (comp.), *op. cit.*, p. 255. La postura de Jackson es evidentemente contraria a la perspectiva dialéctica que propone Barrenechea desde la teoría. pero también a la de Abelardo Castillo: “Traté de explicarle que yo tampoco creía en la literatura comprometida en un sentido político trivial, que lo que estaba intentando era, justamente, defender el valor, incluso testimonial, de la llamada literatura fantástica”. *Diarios (1992-2006)*, Argentina, Alfaguara, 2019, p. 17.

expuestas en el texto mismo— no sólo en las relaciones internas de los textos, sino en los vínculos que éstas tienden hacia el contexto extratextual:

Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que se sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor —apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género— inventa y combina, creando las reglas que rigen el mundo imaginario que proponen (contexto intratextual).⁴⁰²

Al asumir la postura de una lectura polisémica, cuya consecuencia es la inviabilidad de desvincular los textos de su marco histórico-social, nuestro análisis se concentra en develar las formas de la experiencia que Castillo propone a partir de la representación de la ausencia/presencia de los cuerpos de los personajes. Esta dinámica de los cuerpos tiene la condición, agregamos, de quedar inexplicada como parte de la estrategia de la incertidumbre y, por tanto, un modo que el escritor argentino encuentra de dar testimonio indirecto de su contexto;⁴⁰³ es decir, de una política de la literatura fantástica dirigida a construir una modalidad de la experiencia *estética* en el lector.

De esta manera, nuestra interpretación se enfoca en el reconocimiento de las ausencias y presencias de los cuerpos en estos contextos, lo que nos permite no sólo señalar la distinción entre los tipos de ausencias/presencias intratextuales —establecidos por la red de relaciones entre los personajes— y las extratextuales —localizables en las experiencias manifiestas en el marco histórico correspondiente—, sino también dar sentido a la “aparición” o “desaparición” de seres ubicados como “ajenos” al mundo narrado, y con esto

⁴⁰² Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰³ “Traté de explicarle que yo tampoco creía en la literatura comprometida en un sentido político trivial, que lo que estaba intentando era, justamente, defender el valor, incluso testimonial, de la llamada literatura fantástica”. Abelardo Castillo, *Diarios (1992-2006)*, Argentina, Alfaguara, 2019, p. 17.

aventurar una exploración de los potenciales sentidos políticos que estos cuerpos adquieren al momento de ser actualizados en la lectura.

En este apartado nos enfocamos, entonces, en los cuentos en donde se hace evidente que la ausencia/presencia del otro queda incomprendida, ya sea por desconocimiento o por la naturaleza indecible del acontecimiento, y desemboca en la representación de personajes cuya presencia o ausencia no puede ser explicada a partir de las leyes particulares propuestas en cada texto, y por lo cual buscamos sus *posibles* sentidos en los puentes que tienden hacia el contexto extratextual; subrayamos posibles, ya que, como percibe Nandorfy: “La inmensidad subsiguiente convierte en imposibles las verdades últimas, cierto, pero el reconocimiento de tal imposibilidad constituye una forma de comprensión.”⁴⁰⁴ Así, nuestra meta no es alcanzar la interpretación última de estas narraciones, sino explorar las posibilidades de la experiencia *estética* que Castillo propone a partir de esta innombrada inmensidad y sus repercusiones —volviendo al narrador benjaminiano— en la modulación de las experiencias vivenciales dentro del espacio social histórico.

4.2.1 Heteronomía de los cuerpos presentes/ausentes

Lo real no se explica: se siente y se ejecuta
-Rafael Barrett-

La soledad, como lo señala María Claudia González,⁴⁰⁵ es uno de los rasgos característicos de los personajes abelardianos. En un sentido ético, la soledad puede comprenderse como

⁴⁰⁴ Martha J. Nandorfy, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁰⁵ Hay que recordar que desde el título, la investigadora reconoce en la soledad un motivo que desencadena la exploración narrativa enfocada en las consecuencias de ese estado existencial, la cual es posible comprender como la ausencia o carencia del otro. A lo largo de su trabajo de investigación, González focaliza la soledad de los personajes como un rasgo visible que permite a Castillo desdoblar sus personajes hacia la fragmentación, lo que lleva a González a decir que “(los personajes) están condenados a la más absoluta desesperanza”, *Soledades compartidas*, p. 232. Habría que precisar que en nuestra investigación, esta ausencia del otro no clausura la individualidad, sino que la subvierte.

un momento en el cual es patente la ausencia o la carencia del otro; es decir, desde la perspectiva que hemos asumido, la soledad es el acontecimiento del otro en la conciencia propia, ya que cuando digo “estoy solo” soy consciente de la ubicación del otro en las coordenadas de mi subjetividad. Cuando esto sucede, cuando la soledad no se enclaustra en el solipsismo, la figura del otro se establece como constitutiva de sí o, lo que es lo mismo, la heteronomía que esa ausencia incita en la idea sujeto ya no es vista como negativa o destructiva, sino que tiende hacia lo que hemos reconocido como experiencia *estética*:

En el momento en que la noción de sujeto descentrado deja de reprimirse, y se le da desarrollo en los personajes de la ficción, las viejas dicotomías que separaban a los sujetos humanos de su entorno -y a aquéllos entre sí- han sido socavadas en sus cimientos. Experiencias mentales o subjetivas definidas previamente (y por ello desechadas) como fantásticas pueden incluirse ahora en los análisis de una realidad enriquecida por la diferencia.⁴⁰⁶

A pesar de este rasgo común observado por González, las soledades de estos personajes no tienen el mismo origen y, por lo tanto, las narraciones que desencadenan proponen experiencias de lectura diversas.

En los cuentos con tintes fantásticos de Castillo existe una compleja de red de correspondencias y determinaciones entre los contextos intra y extratextual, donde los personajes se desenvuelven a partir de dos modalidades de la experiencia de los cuerpos: la íntima —cuando la ausencia/presencia del cuerpo es percibida o sufrida por un solo individuo— y colectiva —cuando la ausencia/presencia es compartida por más de un personaje—. Estas modalidades de los cuerpos desde su ausencia/presencia determinan, hasta cierto punto, el tipo de experiencia que el elemento fantástico propone al momento de entablar un diálogo con los códigos socioculturales. A su vez, en estos últimos se

⁴⁰⁶ Martha J. Nandorfy, *op. cit.*, p. 260.

identifican las dos modalidades: íntima —cuando la ausencia/presencia tiene una correspondencia con alguna experiencia asumida como personal por Castillo— y colectiva —cuando la experiencia está inscrita en la memoria social— que también proponen modos de lectura de los textos.

En algunos de los cuentos analizados hasta este punto de la investigación es evidente la diversidad de formas en que la dialéctica del cuerpo presente o ausente desencadena también narrativas diversas. En “Capítulo para Laucha”, por ejemplo, la ausencia prolongada de Cacho provoca que Laucha se case y, así, el amor que hubo en el pasado se difumine, en este caso la lejanía entre los dos personajes se mantiene. En “Patrón”, por otro lado, a la muerte de la madre de Paula, su ausencia corporal, se convierte en el contrapunto a partir del cual ella podrá planear su venganza, ya que con la madre viva parecería imposible el abandono, en el cual también es posible observar la ausencia como un acto dinámico y no como simple inacción. Por último, en el cuento “Volvedor”, cuya lectura desde lo fantástico es plausible, la presencia del intelectual borgiano en Gualeguaychú desencadena la transformación. Un rasgo común en estas narraciones es que la ausencia y la presencia tienen una explicación acorde a las leyes propuestas para cada mundo narrado: la muerte, el abandono voluntario y el regreso de la identidad al cuerpo.

Por otra parte, en los cuentos elegidos donde acontece algún hecho fantástico, las ausencias y las presencias carecen de una explicación según los parámetros planteados por los textos, debido a lo cual la experiencia de lectura desborda las fronteras del mundo de ficción. En estas narraciones se observan tres tipos de representación de los cuerpos: la voz sin cuerpo —en la que aunque no hay una corporalidad material, se sugiere una identidad—, el cuerpo sin voz —se presentan los cuerpos en su materialidad, pero la

supresión de la voz evoca la carencia de identidad— y la corporalidad completa —en la cual el cuerpo emerge como una identidad plena.

Así, al mundo narrado de un cuento como “Mis vecinos golpean”, incluido en *Las otras puertas* (1961), correspondería la modalidad de ausencia individual y representación incorpórea. En el primer aspecto, se identifica la sensación de lejanía en un solo personaje, quien intenta demostrar al lector, a través de la narración en primera persona, que los golpes que escucha provienen de la casa de al lado y no son producto de una alucinación. Aseveramos que este recurso retórico está dirigido al lector ya que el convencimiento de sus “amigos” parece no tener relevancia para él: “Ellos ignoran que se trata de los ruidos, ciertos ruidos (como de alguien que golpea, como de alguien que llama con golpes sordos), cuyo origen está al otro lado de las paredes de mi cuarto”.⁴⁰⁷ Desde un principio, el narrador insta una separación tajante entre su percepción del entorno y la de sus amigos, quienes no son capaces de comprender la subida de voz del narrador para acallar los “golpes”. La naturaleza de estos golpes no es explicada a cabalidad por el narrador, sin embargo, éste emplea el recurso analéptico para establecer una relación entre los ruidos y la ausencia materna: “Mi madre, estoy seguro, también los oía; más de una vez, siendo niño, la he visto mirar furtivamente a su alrededor, o con el oído atento, pegado a la pared”.⁴⁰⁸ Aunada a la falsa indeterminación del espacio,⁴⁰⁹ la relación que el narrador fija entre los golpes y el recuerdo lejano de la figura materna expone la tensión entre la veracidad y la locura de éste, estrategia más cercana al terror psicológico de Poe, ya vista en “El candelabro de plata” y “El asesino intachable”.

⁴⁰⁷ Abelardo Castillo, *Cuentos completos...*, p. 41. Habría que destacar la similitud de la dinámica de este cuento con “Casa tomada” de Julio Cortázar.

⁴⁰⁸ *Idem*.

⁴⁰⁹ “—Este vive al lado de un matrimonio. Sólo que ella dijo otra cosa, una palabra que en mis oídos de niño sonaba como matrimonio y que alcanzó a pronunciar un segundo antes de que alguien le tapara la boca con la mano”. *Ibid.*, p. 42.

Este cuento parece inclinarse más hacia una explicación racional, en el sentido de que la perspectiva recae exclusivamente en el narrador en primera persona, y por lo tanto la tensión que podría provocar el elemento fantástico se diluye en la enunciación de un loco que alucina; sin embargo, tampoco es posible aseverar la “irrealidad” de los golpes, ya que éstos tienen el antecedente de la pérdida de la figura materna. Esos sonidos sordos, al momento de quedar asociados a la madre, representan la única vía que el narrador-personaje tiene a su alcance para religarse a la figura materna perdida. Aunque esta narración no contenga un elemento fantástico *per se*, puede verse como un ejemplo de cómo una ausencia incomprendida, en este caso por el niño, se inscribe, desde la perspectiva del personaje, como un elemento de la realidad: “[...] y siento que debo contestar, que es inhumano no hacerlo pues entre los que llaman puede haber algún ser querido, pero no quiero oírlos y hablo en voz alta, y río a todo pulmón, y vocifero de tal modo que mis buenos amigos menean la cabeza con un gesto triste y acaban por dejarme solo”.⁴¹⁰ Lo que se puede constatar, entonces, es que para el narrador es más importante responder a los golpes que la percepción de “loco” que puede generar en sus amigos. A pesar de que la estrategia de la incertidumbre en este cuento no es llevada a los espacios de lo fantástico, es posible avizorar un punto de enlace con el contexto extratextual, en específico con la experiencia personal de Castillo, quien además en relatos como “Conejo”, “La madre de Ernesto” o “Patrón” tiene como tema principal la ausencia materna.⁴¹¹

Este vínculo entre los códigos intra y extra textuales, no obstante, sería estéril si remitimos su sentido último a un segmento de la biografía del autor y no lo encuadramos en el marco general de la experiencia colectiva de la orfandad, cuya expresión más intensa y

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ Así también hay guiños que giran alrededor del tema de la ausencia maternal en “Capítulo para Laucha”, “Los ritos” y “Corazón”.

cercana al contexto geográfico de Castillo puede manifestarse en la construcción mítica que la figura de Eva Perón adquirió en y después de su muerte a partir de los relatos, éstos sí cuasi fantásticos, que circularon y siguen circulando alrededor de su cuerpo, el vivo y el muerto, tal como lo señalan Melo y Raffin: “Viva, Evita encarnó un alma incontenible y volcánica. Muerta, el alma de un *fantasma* cósmico irrefrenable y dilatado o el de múltiples fantasmas en uno solo [...] Ella, viva, muerta y *renacida*”.⁴¹² Si bien es cierto que la analogía no está sustentada en los códigos intratextuales de “Mis vecinos golpean”, como sí sucede en un cuento como “Ella” de Juan Carlos Onetti —en el que sin utilizar el nombre, el narrador va dejando una serie de pistas fácilmente asociables a Eva—, es posible comparar la experiencia traumática de la pérdida de la figura materna con el drama que suscitó en el pueblo argentino la muerte de Eva, así como los intentos de los huérfanos, tanto de Castillo como de los descamisados, por trasgredir la irreversibilidad de la ausencia a través de la narración de historias, creíbles e increíbles.⁴¹³

4.2.2 *La sublevación de los cuerpos marginales*

Muchos de los episodios aquí reseñados resultarán de difícil credibilidad. Es que los hombres y mujeres de nuestro pueblo sólo han conocido horrores semejantes a través de crónicas de otras latitudes. La enormidad de lo acontecido, la transgresión a los fundamentos mismos de la especie, provocará todavía aquel “¿será cierto?” con que algunos intentaban sustraerse del dolor y del espanto, pero también de la responsabilidad que nace del saber, del estar enterado, porque a ello sigue, inexorablemente, el preguntarse: ¿cómo evitar que pueda repetirse?

-*Informe Nunca más*, elaborado por Conadep-

⁴¹² Adrián Melo y Marcelo Raffin, *op. cit.*, p. 72.

⁴¹³ Sobre los funerales de Eva Perón, el embalsamamiento y la desaparición de su cadáver, así como de las formas en que fue simbolizada desde el discurso literario, ver el capítulo “Evita en el cielo de diamantes”, en *Ibid.*, pp. 71-99.

Los cuentos seleccionados en este apartado comparten también la evocación —a partir de las diferentes formas en que los personajes lidian con las ausencias y con las presencias— de una serie de experiencias derivadas de uno de los acontecimientos más terribles y traumáticos de la realidad social e histórica no sólo de la región del Río de la Plata, sino de Latinoamérica: la desaparición forzada, sistemática y organizada desde el Estado de personas supuestamente opositoras a los regímenes gubernamentales en turno.⁴¹⁴ Habría que precisar que la selección no abarca la complejidad de los temas que Castillo aborda desde la incertidumbre,⁴¹⁵ debido también a que uno de los criterios de elección fue la fecha de publicación (posterior a 1983), sin embargo en estos cuentos se asienta el intento por comprender las consecuencias que dicho fenómeno dejó en la experiencia de la cotidianidad, así como la búsqueda de formas para dar un significado a las ausencias de parte de quienes las padecen.

El epígrafe que abre este apartado nos sirve como una cartografía a través de la cual podemos ubicar algunos de los aspectos sobre los que se sustentó la recepción del fenómeno en el imaginario social, entendido éste como la arena de batalla discursiva en la que se modulan las significaciones simbólicas del acontecimiento y, por ende, su forma de

⁴¹⁴ No se puede olvidar que Chile, Argentina y Uruguay son los espacios geográficos donde este fenómeno ha tenido una mayor atención, debido principalmente a las acciones que las víctimas, directas e indirectas (familiares y amistades), emprendieron para encontrar una respuesta a la pregunta sobre el paradero de esas personas “desaparecidas”, que el Estado les negó, pero también a los procesos que los aparatos de justicia emprendieron en Argentina y Uruguay posteriores al término de las respectivas dictaduras, que permitieron dar luz sobre la operatividad y, por ende, la responsabilidad del Estado en estos crímenes. Ver *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984. En: <http://www.enmanosdenadie.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/nunca-mas-conadep.pdf> . A pesar de esto, el fenómeno no se presenta exclusivamente en el Cono Sur, incluidos Brasil, Bolivia y Paraguay, sino que ahora se sabe que fue parte de una estrategia continental, articulada y operada desde Estados Unidos, cuya justificación fue la lucha contra el comunismo.

⁴¹⁵ Entre los cuentos en los que se desarrolla la estrategia de la incertidumbre y ésta queda irresuelta están el multicitado “Volvedor”, pero también “Historia para un tal Gaido”, en el cual se utiliza el recurso metaficcional, tomado de Unamuno, para hacer que un personaje busque a Castillo para vengarse por su destino. En “Thar” y “El largo pasillo” los personajes se transportan a otra época. En “Fordham, 1994”, Castillo va a ver, usando el sueño como transporte, la casa donde vivió Poe en Nueva York y conversa con el poeta.

experimentarlo política y cotidianamente: “El imaginario social constituye uno de los dispositivos básicos en que el poder se despliega para legitimarse, reproducirse y encontrar su correlato en la sociedad”.⁴¹⁶ En un primer momento, destacamos la incredulidad ante el horror de la realidad como un mecanismo que, una vez superada la etapa de negación,⁴¹⁷ funciona como el detonante de la pregunta sobre sí y sobre el otro, que es, como hemos repetido, el botón de ignición del murmullo de la conciencia heterónoma.

La duda legítima sobre la constitución autonómica de la identidad, incluso sobre la identidad misma, se inscribe en el terreno de los códigos socioculturales debido a la sistematización, por parte de la dictadura, no sólo de la separación de niños y niñas de sus familias, sino de la sustracción de bebés a embarazadas para darlos en adopción, principalmente a familias de militares,⁴¹⁸ en razón de que una de las estrategias del terror estatal consistió precisamente en provocar un vacío: “Despojados de su identidad y arrebatados a sus familiares, los niños desaparecidos constituyen y constituirán por largo tiempo una profunda herida abierta en nuestra sociedad. En ellos se ha golpeado a lo indefenso, lo vulnerable, lo inocente y se ha dado forma a una nueva modalidad de

⁴¹⁶ Adrián Melo y Marcelo Raffin, *op. cit.*, p. 9. Así, el imaginario social se concibe como un espacio dinámico de constates negociaciones emocionales, psíquicas y políticas en torno a la experiencia misma de la realidad, pero también el lugar desde el cual es posible para los individuos desafiar la aspiración hegemónica de las versiones que se intentan imponer desde el poder: “[...] el discurso del imaginario social es el de las emociones, las voluntades y los deseos [...] Además, en el imaginario social tiene lugar un fenómeno muy particular: la conexión y el enlace entre el deseo y el poder, con lo cual se produce la influencia de lo social en lo psíquico y la vía recíproca de realimentación del poder en lo psíquico”. *Idem*.

⁴¹⁷ La negación de la tortura y desaparición de personas fue una de las estrategias de la dictadura para intentar ocultar el fenómeno del horror, tal como lo muestra Carlos Gamberro en su memoria de esos años en los que el ruido causado por Mundial de Fútbol funcionó como la coartada perfecta: “Supe que la gritería histórica, quizá desesperada, era un formidable esfuerzo colectivo de negación, y ese solitario murmullo era la voz de la verdad.” “Murmullo” en Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (Comp.), *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, Argentina, Seix Barral, 2016, p. 61.

⁴¹⁸ Ver el apartado “Niños desaparecidos y embarazadas” del citado Informe, p. 222. Así también, para un acercamiento a la experiencia íntima de estos niños sustraídos y el proceso de “recuperación” de su identidad ver el documental de Roberto Persano, Andrés Martínez Cantó y Santiago Nacif Cabrera, *La parte por el todo*, Argentina, Estudio Sigil, 2015, en: https://www.youtube.com/watch?v=o-0_BYki27E.

tormento”.⁴¹⁹ Una vez establecida, la extrañeza de sí cobra un sentido diferente al momento de ubicarla como una de las consecuencias de la desaparición forzada.

El despojo de la identidad, como muestran los testimonios recabados en el *Informe...*, será una constante de las personas desaparecidas y/o torturadas, pero también en quienes se vieron obligadas al exilio, como Fernanda García Lao: “En las fotos de esos años, parezco un varón desgarrado, con cara de pocos amigos. El pelo atado hacia atrás, la boca torcida no es una sonrisa. Llevo camisa con lacito y pulóver oscuro, a juego con el panorama”.⁴²⁰ Es evidente que el relato de García Lao busca, al igual que el personaje Moraes de “El decurión” —incluido en *Las maquinarias de la noche* (1992)— explicarse esa sensación de extrañeza de uno mismo. En el cuento, la desaparición de Moraes es narrada a través de los ojos de un amigo de la infancia: “No es que me pliegue a los rumores que circularon cuando desapareció, ya que esos rumores se referían más que nada al hecho, imperdonable en una ciudad como la nuestra, de que un abogado próspero abandonara a la mujer y a los hijos”.⁴²¹ Así, la ausencia repentina del amigo da pie a las especulaciones por parte de la colectividad sobre su paradero, pero también funciona como el punto de partida para la construcción de la versión fantástica, que es a la que se adhiere el narrador desde el principio: “Y lo que a Moraes le pasaba, ya lo dije, es que había ido descubriendo, poco a poco, que en ciertas vidas hay más de una vida. O que en la de él las había”.⁴²²

A continuación, el narrador-testigo se aviene a mostrar las evidencias físicas —tres medallas, una acuarela y una foto que el desaparecido le presentó a lo largo de algunos

⁴¹⁹ *Informe Nunca más...*, p. 223.

⁴²⁰ Fernanda García Lao, “Mis dos hemisferios” en Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (Comp.), *op. cit.*, p. 16.

⁴²¹ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 201.

⁴²² *Idem.*

encuentros y conversaciones— de esta versión, que funciona narrativamente como un desestabilizador de la opinión basada en los rumores, centrada en la simplificación del acontecimiento: el abandono voluntario de la familia para irse con otra mujer o debido al pleito legal por unas tierras. Este enredo entre versiones sobre un mismo hecho coincide con la estrategia de la dictadura de dar “explicaciones” banales sobre el paradero de las personas desaparecidas para crear un clima de confusión no sólo en los buscadores, sino en el imaginario social.⁴²³ La versión que el narrador asume como propia es que el amigo se fue para transitar una vida paralela. De esta manera el narrador hace patente su predilección por la versión que implica la heteronomía, en este caso dividida espaciotemporalmente.

Así visto, el hecho de que Moraes “desaparezca” de la línea temporal y espacial compartida desde la infancia con el narrador no es percibido como una ruptura de las normas propuestas por el mundo de ficción; al contrario, es esta realidad, constituida por elementos reconocibles del contexto extratextual —Argentina, Barcelona, la guerra contra el Paraguay, etc.— la que se presenta en el cuento como un desvío: “[...] había ido descubriendo un espacio dual, una tierra de nadie en la que se superponían dos Moraes. Y él, si yo estaba entendiendo bien, sentía que *algo* o *alguien* le había impedido seguir siendo el otro”.⁴²⁴ Esta inversión de jerarquías entre realidades es consistente con la amplitud perceptiva que desde la ética del acontecimiento vinculamos con la noción de realidad, a lo que se añade la desestabilización de la identidad del personaje asociada a la intervención de un ente que, por su naturaleza desconocida, es enunciado como algo o alguien. Es de

⁴²³ “Arrebatados por la fuerza, dejaron de tener presencia civil. ¿Quiénes exactamente los habían secuestrado? ¿Por qué? ¿Dónde estaban? No se tenía respuesta precisa a estos interrogantes: las autoridades no habían oído hablar de ellos, las cárceles no los tenían en sus celdas, la justicia los desconocía y los hábeas corpus sólo tenían por contestación el silencio. En torno de ellos crecía un ominoso silencio.” *Informe Nunca más...* p. 4. Las consecuencias de la confusión provocada por la desinformación son señaladas también por Melo y Raffin: “[...] la ‘creación’ de un clima de sospecha y de miedo al otro que empujan al aislamiento y que disminuyen, por ende, la solidaridad social”. *Op. cit.*, p. 106.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 203. *Cursivas nuestras.*

destacar que esta indefinición hace posible la analogía con la sustracción de bebés durante la dictadura militar, ya que el acontecimiento opera como el momento inicial de una ausencia, cuyo medio de recuperación o acercamiento se sustenta en la modalidad fantástica de la palabra.

Si bien en el cuento no se encuentran signos que vinculen directamente la desaparición del personaje con el proceso histórico al que hemos acudido como referente —no hay militares ni allanamientos, ni siquiera hay una discusión sobre la realidad política en los diálogos— es posible suscribir que la ausencia inexplicada es un punto de inflexión que permite explorar la constitución heterónoma de los sujetos, así como una posibilidad de recuperación de la identidad perdida, tanto para Moraes como para García Lao: “Decido que hay que empezar de cero. Construirse, como si uno fuera nuevo”.⁴²⁵ En este caso, el cuento de Castillo pone en tensión dos realidades paralelas, en cuyo centro se ubica el extrañamiento de Moraes dirigido hacia sí mismo, quien al final parece tomar fuerza para contrarrestar el plan impuesto para él por un demiurgo; es decir, Moraes subvierte el discurso de la resignación a la pérdida, como los exiliados que intentan recuperar la parte de vida que les fue arrebatada por el Estado, del cual tampoco se sabe muy bien si es algo o está encarnado en alguien.

En los cuentos “fantásticos” de Castillo, el extrañamiento no se restringe a la identidad individual, sino que también está dirigido a los espacios cotidianos de la realidad extratextual, los cuales ya no pueden ser habitados ni percibidos de la misma manera antes y después de la dictadura militar, ya que “[...] el secreteo y lo inconfesado, las amenazas en que se han transformado ahora —durante los tiempos que corren— la cuadra, las puertas, el vecindario, las luminarias o su ausencia, ciertos desplazamientos antes banales de los

⁴²⁵ Fernanda García Lao, *op. cit.*, p. 17.

cuerpos por los lugares y los momentos del día”.⁴²⁶ La inscripción de las ausencias en los espacios y la representación colectiva de cuerpos sin voz es el impulso narrativo de “Week-end”, cuya anécdota no podría ser más simple: dos parejas —dos hombres y dos mujeres: Castillo, Barbieri, Mabel, esposa del último, y Silvia, una mujer más joven que los demás— emprenden un recorrido turístico por algunos caminos antiguos e intrincados de San Pedro, los turistas se pierden y ven, al principio de lejos, a unos seres silenciosos con características de albinos, al final un grupo de hombres mudos les tapan el paso y no pueden continuar el recorrido. En sí, la historia del cuento carecería de sustancia si no se atiende también tanto a la forma en que son presentados los hechos como a la vinculación de éstos con el marco de referencia histórico, cuyas coordenadas están dadas a través de la precisión y coincidencia de las referencias extra e intratextuales del espacio: San Pedro.

En este cuento, el espacio —San Pedro— no se limita a establecer una relación con la identidad del nombre Abelardo Castillo, sino que es el dispositivo disparador de la incertidumbre en los personajes masculinos: “—No. *Pasa algo* —y sonrió y miró al hombre mayor—. No caigo, qué es lo que ha cambiado. [...] —No —dijo el hombre llamado Castillo—. A mí no. A la tarde —hizo un ademán vago—. A las cosas. Hay algo fuera de perspectiva, pero no es eso”.⁴²⁷ Habría que puntualizar que el extrañamiento de los hombres se deriva de su conocimiento previo del lugar, ya que ambos vivieron su infancia ahí, pero no han regresado en más de veinte años. Así, para el lector el punto focal del misterio es descubrir qué ha cambiado en San Pedro en los últimos veinte años para que la percepción de ambos se vea trastocada. El develamiento del misterio, sin embargo, no se realiza directamente en

⁴²⁶ Victoria Torres y Miguel Dalmaroni, *op. cit.*, p. 7.

⁴²⁷ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 161.

la trama interna del cuento, sino en la interacción entre el San Pedro desplegado en la ficción con el San Pedro extratextual histórico.

Hay una primera correspondencia que prevalece entre los dos espacios: el turismo es, en efecto, una de las principales actividades económicas del lugar.⁴²⁸ Esta actividad tiene como consecuencia que quienes llegan ahí van con la intención de pasar el tiempo libres de preocupaciones y no para cuestionarse sobre la historia del centro de detención que funcionó ahí durante la dictadura militar.⁴²⁹ Esta tensión entre dos formas divergentes de experiencia, una recreativa y la otra con matrices históricas, es uno de los ejes narrativos potenciales del cuento y que afecta tanto a los personajes como a los lectores. En este sentido se puede entender la naturalidad con que el falso narrador en tercera persona⁴³⁰ asimila la presencia de los *monstruos blancos*,⁴³¹ los cuales parecen pertenecer al recorrido turístico, ya que la explicación mítica proporcionada por Castillo, y aceptada por Barbieri, los alejan de convertirse en un factor desestabilizador de la realidad ficcional.

A pesar de que la explicación mítica sobre los llamados Machos Blancos da un tono tranquilizador a la narración, los hombres parecen seguir percibiendo una distorsión en el

⁴²⁸ En Wikipedia se puede leer que “Entre las actividades se destaca el turismo, obteniendo un alto nivel de desarrollo de sectores de servicios terciarios, sobre todo comerciales, ya que es frecuentada por los residentes de Buenos Aires y Rosario por la belleza de sus paisajes, sus atractivos culturales y para practicar actividades náuticas. Está ubicada en el corredor industrial Buenos Aires-Rosario, y cuenta con una estación de ferrocarril y un puerto de ultramar, situaciones las cuales favorecen la radicación de industrias en la ciudad. Además otro factor clave es la Fruticultura, en la cual se destacan de la producción de estas tierras, sus duraznos y naranjas de renombre nacional e internacional como así también la agricultura, ganadería y la horticultura son parte esencial de la economía de esta pujante ciudad.”
[https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pedro_\(Buenos_Aires\)#Econom%C3%ADa](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Pedro_(Buenos_Aires)#Econom%C3%ADa)

⁴²⁹ Ver: <https://www.visionregional.com.ar/noticia/senalizan-la-comisaria-de-san-pedro-como-excentro-clandestino-de-detencion-1428238187.html>.

⁴³⁰ “—yo sentí una especie de aviso, vale decir: el hombre llamado Castillo lo sintió—”. Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 161.

⁴³¹ “[...] son la última y triste progenie de los Altos Padres, los Grandes Antiguos, los albinos de la Albión de allá arriba, que vinieron a esta tierra antes de la aparición del hombre y descendieron con sus platos de fuego en lo que hoy es el tradicional barrio de Las Canaletas, junto a la laguna de San Pedro. Silencio. Y si por lo menos te quedas hasta la noche, vas a poder ver, más o menos en la dirección de aquel ligustro, a la luna más demencial del cielo del mundo, la misma que llenaba de fiebre y locura las rayas del tigre diente de sable cuando San Pedro se pronunciaba con una sola sílaba gutural que significaba, aproximadamente, Rincón de los Erguidos en dos Patas, que a su vez quería decir los Dioses”. *Ibid.*, p. 162.

lugar: “Todo seguía sucediendo de un modo levemente anormal, levemente insensato. Como en un sueño, pensó con repentina y fugaz alegría. Pero tampoco así. Aquello era otra región, tan distante de la realidad como del sueño. Es, pensó de pronto, como si alguien se hubiera vuelto loco, alguien o quizá *algo*”.⁴³² Al igual que en “El decurión”, también aquí la indeterminación sobre el origen del extrañamiento —del cual ni siquiera se puede tener una aproximación a su forma humana o de entequeia — pide una lectura que exceda los límites del horizonte de expectativas de lo fantástico.⁴³³ Así, la duda que el narrador focaliza en el hombre llamado Castillo no funciona como un atentado hacia las coordenadas de la realidad ficcional, sino que se constituye como el lugar desde el cual los sujetos lectores pueden intervenir y participar en la construcción de sentidos.

Después de jugar una partida de ajedrez en el salón del club náutico, los hombres proponen hacer un recorrido en automóvil por los alrededores. Es ahí, lejos del resguardo civilizatorio, que los cuatro ven las figuras de los monstruos blancos, ante quienes los paseantes no demuestran ningún tipo de desconcierto u ofuscación, lo que evidencia la naturaleza inofensiva de estos seres, de quienes además los turistas destacan su “hermosura”.⁴³⁴ El viaje continúa mientras comienza a oscurecer, no obstante sabemos, a través de las conversaciones, que la sensación de extrañeza en los dos hombres se ha profundizado, así como su complicidad al no mencionar nada de esto frente a las mujeres; en quienes, sin embargo, recae uno de esos guiños sobresalientes por su disfraz de insignificancia: “Las mujeres hablaban. Era algo que tenía que ver con la historia argentina.

⁴³² *Idem.*

⁴³³ “Si desdibujamos el horizonte de expectativa determinado por la colocación previa de un texto en un género, ¿qué sorpresas nos depara —o nos prepara— un texto? Al proponer esto, a fin de cuentas, no estoy sino preconizando una especie de devolución: la devolución al relato fantástico de su carácter polisémico, su valencia metafórica, su irradiación simbólica”. Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 18.

⁴³⁴ “Algo así como mutantes. No, fuera de broma, hay chicos de una belleza increíble. O al menos había, porque en realidad hace demasiado tiempo que no vengo por acá. Mira, allá, allá se ve uno”. Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 164.

Increíble las cosas que pueden llegar a hablar dos mujeres en un club náutico, pensó el hombre bajo y delgado”.⁴³⁵ Este gesto de parte del narrador establece la línea divisoria entre la experiencia de la recreación y la de la historia, al mismo tiempo que muestra y oculta a ésta en un comentario aparentemente trivial.

Hacia el final del cuento, vemos a un Castillo y a un Barbieri extremadamente nerviosos por no poder encontrar el camino de regreso y por la inminencia de la noche; mientras Silvia y Mabel se divierten observando los hermosos cuerpos desnudos de los monstruos blancos, así como sus casas y mascotas, lo que les impide notar —junto a las distracciones provocadas por Barbieri— que del lado de las cuevas hay otros seres, también mudos, pero cuyos cuerpos no son hermosos y cuya presencia no tiene explicación: “El hombre llamado Barbieri bruscamente encendió los faros. Delante de ellos, cerrándoles el paso, había un grupo de hombres silenciosos, inexpresivos e inmóviles. Cuando las luces volvieron a apagarse y sólo se oyó en la noche el rumor del agua, el hombre llamado Castillo apretó suavemente la mano de la muchacha”.⁴³⁶ A diferencia de los monstruos blancos, quienes corren de un lado a otro del camino y hasta saludan a los visitantes, el grupo de hombres simplemente se posa ahí, y es, entonces, su sola presencia la incitadora del miedo.

Se descubre así que la presencia de los cuerpos silenciosos encarna la distorsión que Castillo y Barbieri intuyeron en el espacio desde su llegada. De esta manera se manifiesta la irrupción de un cuerpo colectivo sin voz en el contexto intratextual, cuya explicación, entonces, habría que buscar en los códigos socioculturales asociados al espacio histórico de San Pedro. Nos enfocamos en dos elementos concernientes a la descripción del espacio

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 166.

que, a su vez, forman parte de la experiencia que muchas de las víctimas del terrorismo de Estado han expresado en sus testimonios: el temor a la oscuridad y el rumor del agua.

Sobre el primer aspecto, en el cuento es evidente el nerviosismo de Castillo y Barbieri conforme se acerca la noche, a tal punto que este último intenta ocultarlo con pequeñas distracciones: “[...] a la muchacha le brillaban los ojos y el pelo se le había vuelto como una ceniza dorada con la última luz de la tarde, y llegaron a la curva. Barbieri levantó el volumen de la radio”.⁴³⁷ La noche, en el contexto de la dictadura, es el momento del día en que más actuaron los agentes del Estado: “Previo al arribo de la ‘patota’, solía producirse en algunos casos el ‘apagón’ o corte del suministro eléctrico en la zona en que se iba a realizar el operativo”.⁴³⁸ Esto en razón de que la ausencia de luz fue uno de los métodos no sólo para pasar desapercibidos, sino también como una forma de torturar y denigrar a los detenidos. Como lo relatan cientos de testimonios recabados por la Conadep, la privación de la mirada —ausencia de luz en los ojos— fue una de las formas con que se pretendió, y en muchos casos se logró, borrar cualquier indicio de identidad en quienes eran retenidos en los centros de detención: “Porque ingresar a ellos significó en todos los casos DEJAR DE SER, para lo cual se intentó desestructurar la identidad de los cautivos, se alteraron sus referentes tempoespaciales, y se atormentaron sus cuerpos y espíritus más allá de lo imaginado”.⁴³⁹ La pérdida de identidad, en el cuerpo colectivo del cuento, se muestra en el silencio, inexpresividad e inmovilidad. La oscuridad, entonces, ya no es ese lugar habitado por seres míticos que vienen por nosotros desde un más allá, sino que —desde 1976—⁴⁴⁰ se transforma en el espacio vacío donde se deja de ser, donde las coordenadas de

⁴³⁷ *Idem.*

⁴³⁸ *Informe Nunca más...*, p. 10.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴⁰ Así lo recuerda Patricia Suárez: “[...] tampoco puede salir después de las siete porque los militares salen a perseguir a los guerrilleros y uno puede recibir un tiro por error”. Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (comp.), *op. cit.*, p. 139.

realidad se desvanecen, pero también donde el murmullo del río adquiere la fuerza de una revelación.

El sonido del agua del Río Paraná es lo último que escuchan los paseantes de “Week-end”; los lectores reconocemos el Paraná porque el narrador —Castillo desdoblado en una tercera persona— es insistente en mencionar con precisión lugares y distancias que se pueden constatar con una visita, real o virtual, a San Pedro. Que el *rumor del agua* del Río Paraná sea el detonante del miedo en el hombre llamado Castillo propicia la asociación con la historia reciente del lugar, en específico con los descubrimientos de cuerpos despojados de su identidad durante la dictadura.⁴⁴¹ Así, se puede entender la “aparición” de estos cuerpos inexpresivos al final del cuento como una forma de invertir la experiencia del terror, cuyo origen ya no es posible ubicar en el espacio de lo fantástico entendido como evasión,⁴⁴² sino en los acontecimientos históricos y su ineludible ligamen a los espacios cotidianos, tal como lo expresan Mariana Enríquez y Aníbal Jarkowski en sus respectivos textos sobre su experiencia de juventud durante la dictadura.⁴⁴³

⁴⁴¹ “El informe del jefe del Área Cementerio de la Intendencia de San Pedro, respecto de inhumaciones caratuladas ‘N.N.’ destaca el caso de dos cadáveres introducidos en esa necrópolis los días 28 de setiembre y 2 de octubre de 1976 diciendo lo siguiente: ‘...ambos fueron rescatados de las aguas del Río Paraná, jurisdicción de San Pedro, encontrándose los dos cuerpos con los ojos vendados, amordazados y con las manos atadas con alambres sobre sus espaldas. Además, a simple vista se podía observar que habían sido víctima de evidentes malos tratos. Considero que estos y demás datos figurarán seguramente en los sumarios que se instruyeron en la oportunidad, dado que el médico forense actuante efectuó las autopsias de rigor, precisamente las realizó dentro de este Cementerio llevando a cabo una minuciosa revisión de los cadáveres (me consta); obsérvese que ambas licencias dicen muerte por sofocación a pesar de haber sido rescatados del Río Paraná, esto daría la pauta de que ambos cuerpos habrían sido arrojados a las aguas ya sin vida; de no ser así figuraría muerte por inmersión’”. *Informe Nunca más...*, p. 174.

⁴⁴² Esta idea es consistente con la representación que proponen Victoria Torres y Miguel Dalmaroni en el epígrafe que abre este apartado, en la cual los agentes del miedo o del terror no se encuentran más allá, sino más acá de la realidad histórica y social.

⁴⁴³ En el caso de Enríquez, en “El ahorcado” cuenta cómo de adolescente vio desde la ventana del automóvil a un suicidado en su departamento, quien, asume la escritora, se suicida porque no quiere irse de su hogar, obligado por la imposición del gobierno militar: “Pero sé que voy a volver a verlo. Estoy segura. En alguna ruina, en alguna fachada, en algún rincón de este barrio donde él quiso que yo lo conociera y lo recordara: todavía está acá, con sus piernas abiertas y las manos como puños, muerto, solo, terco, colgando en una casa que ya no existe”. Victoria Torres y Miguel Dalmaroni, *op. cit.*, p. 49. Por su parte, Jarkowski menciona las evasivas que da a su hijo cuando le pide que lo lleve a Tecnópolis, espacio al que acudió como parte de su servicio militar cuando funcionaba como centro de detención, y cuando por fin se ve obligado a ir: “Nada más que el cielo abierto y la intensa luz de la mañana de octubre me resultaron familiares”. *Ibid.*, p. 131.

La representación “fantástica” de un espacio donde acontecieron hechos históricos ligados a la supresión de las identidades puede ser entendida como una estrategia dirigida a combatir las versiones que invocan el olvido de la historia en la experiencia cotidiana. En este cuento, tal como está narrado, se despliega en toda su extensión la inviabilidad de la negación de los acontecimientos históricos, pero también destaca la imposibilidad y banalidad de las experiencias de evasión, como el turismo recreativo, ya que los cuerpos de los desaparecidos encuentran, encontrarán inexorablemente, formas de volver para recuperar sus identidades arrebatadas.

4.2.3 La experiencia estética en los cuentos “fantásticos” de Abelardo Castillo

Hasta aquí hemos explorado la heteronomía —cuyo origen se ubica o en la extrañeza de sí o en la del espacio— como un motor narrativo que logra subvertir la lógica de la linealidad temporal en la que se ve imbuida el individuo, pero también los lugares, cuya referencialidad histórica queda resguardada por la memoria testimonial. Sin embargo, aún queda por analizar cómo Castillo busca su lugar en la utopía al ampliar la experiencia a través de motivos o elementos fantásticos.⁴⁴⁴

Para continuar, habría que precisar que la facultad creativa del discurso literario no se restringe —como hemos visto con el narrador benjaminiano— a un intento de reflejar la realidad, sino que se enfoca en las modulaciones de las experiencias en ésta. En el caso del hecho histórico que hemos tomado como marco referencial, asumimos, con Melo y Raffin,

⁴⁴⁴ Esta facultad de la literatura fantástica es señalada por Saúl Sosnowski como una herramienta que los escritores latinoamericanos utilizaron para trasgredir ciertos códigos socioculturales e históricos inscritos en la memoria colectiva: “La literatura fantástica participa de cierto dejo utópico al ampliar el código de lo verosímil. Se aprecia como alternativa a una percepción unívoca y restringida de lo real, como recuperación de estratos reprimidos por exigencias sociales y sus correspondientes mediatizaciones culturales. Para inaugurar una franja más amplia de lo cotidiano, la literatura fantástica impone el diseño de lo supuestamente inverosímil”. *Cartografía de las letras hispanoamericanas*, “Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas”, párr. 17.

que: “gran parte de la literatura surgida durante la dictadura militar sobre la dictadura militar apunta a intentar construir la historia del otro excluido, la historia de los vencidos y en consecuencia, pretende un relato contado desde un punto de vista diferente”.⁴⁴⁵ Por nuestra parte, puntualizamos que si bien el cuento “Carpe diem” fue publicado varios años después de 1983, y en el cual tampoco hay referencias directas a la dictadura, se observa el mismo intento de contar desde la mirada del otro, por lo cual se puede advertir en la narración el propósito de una distribución sanadora del dolor derivado de la pérdida.

En “Carpe diem”, que forma parte de *Las maquinarias de la noche* (1992), Castillo vuelve a utilizar el recurso de un narrador testigo que reconstruye, a través de una conversación, la historia de su amigo y una mujer. El amigo le cuenta cómo se conocieron un día cuando borracho orinó tambaleante un árbol, agrega detalles como la obsesión de la mujer por las plantitas, así como el alejamiento y la consecuente ruptura de la relación. Desde el principio, como un modo de crear la atmósfera de incertidumbre, el narrador señala la vacilación del amigo al momento de contar: “La historia, si se trataba de una historia, parecía difícil de comprender: la había comenzado en distintos puntos tres o cuatro veces, y siempre se interrumpía y volvía atrás y no pasaba del momento en que ella, la muchacha, bajó una tarde de aquel tren”.⁴⁴⁶ Luego de varios rodeos, el amigo le dice que cinco meses después de la ruptura él le llamó para pasar un día con ella. En este momento se expone un primer indicio de extrañeza en la historia de amor: “[...] como si la insistencia del teléfono la hubiese traído desde muy lejos, desde el fondo del sueño”.⁴⁴⁷ Ella acepta pasar un día entero con él, en la tarde del cual le confiesa su condición de muerta, pero insiste en que no es un fantasma, y para comprobárselo le rasguña un brazo.

⁴⁴⁵ Adrián Melo y Marcelo Raffin, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁴⁶ Abelardo Castillo, *Cuentos completos*, p. 193.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 194.

En este cuento en específico, los recursos asociados a la estrategia de la incertidumbre no abonan a crear un ambiente terrorífico. El hecho de que la mujer vuelva de la muerte no es percibido por ninguno de los dialogantes como un acontecimiento que promueva el sentimiento de miedo, sino su opuesto: “Ella habría dicho que la prueba de que existe es que es *hermoso*. Todo lo demás son palabras”.⁴⁴⁸ La presencia entera de la corporalidad de la mujer, palpable en esas coordenadas de realidad, es la belleza misma del retorno, que deriva en la posibilidad del acercamiento emocional que antes no tuvieron. Esta mujer, a diferencia de las voces sin cuerpo de “Mis vecinos golpean” o los cuerpos mudos de “Week-end”, es una “volvedora” completa, regresa no sólo su cuerpo, no sólo su voz, sino ella en su mismidad y en su ipseidad.

Así, la narración propone una sublevación de la experiencia de la incertidumbre, ya que la incompreensión del acontecimiento fantástico no es causa de malestar, ni siquiera de incomodidad: “No hay nada que entender, ella misma me lo dijo la última tarde. Hay que creer. Yo tenía que creer simplemente lo que estaba ocurriendo, tomarlo con naturalidad: vivirlo. Como si se me hubiera concedido, o se nos hubiera concedido a los dos, un favor especial. Ese día fue una dádiva, y fue real, y lo real no precisa explicación alguna”.⁴⁴⁹ Este acontecimiento inexplicado se convierte, aunado al atentado que significa contra el orden lógico del universo diegético, en una trasgresión contra la univocidad de la experiencia de la pérdida, trasgresión provocada por la cercanía afectiva en la experiencia del otro como parte de sí y de una realidad cuyas fronteras aún no están clausuradas.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ *Idem*. Cursivas nuestras.

⁴⁴⁹ *Idem*.

⁴⁵⁰ “La literatura fantástica [...] Define un nuevo estatuto para lo verosímil. Incorpora, asimismo, estratos vivenciales que desafían las restricciones de la lógica para responder a una visión de mundo que privilegia el dominio de la razón. De este modo, y participando del temor ante lo desconocido y lo insólito, también señala las fisuras de un sistema inadecuado y fallido”. Saúl Sosnowski, *Cartografía de las letras hispanoamericanas*, “Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas”, párr. 14.

Cabe señalar que el sentido positivo del hecho fantástico —es decir, la incorporación de la mujer “volvedora” a las coordenadas de realidad— es percibido por el narrador desde el escepticismo, por lo que pide pruebas materiales al amigo que confirmen la presencia del cuerpo de la mujer; sin embargo, en un punto la incredulidad del narrador se transforma en certeza: “Ella no era un fantasma. El hombre con cara de cansancio no creía en fantasmas. Ella era real, y la tarde de ese día y las horas de la noche que pasaron juntos en este pueblo fueron reales. Como si se les hubiera concedido vivir, en el presente, un día que debieron vivir en el pasado”.⁴⁵¹ La apropiación del discurso del otro consolida así un ambiente de asimilación y, por ende, de cordialidad entre el narrador y su interlocutor. La cercanía entre los dialogantes se enfoca en la aceptación de la existencia de una diversidad de formas de experimentar la realidad y que un individuo, en este caso el propio narrador, estaría discapacitado éticamente si pretende suprimir alguna.

Esta forma de construir lo fantástico como un elemento de la realidad no está alejada de la concepción teórica de Nandorfy:

[...] en lugar de dividir la experiencia en “real”, “irreal” y un “intermedio indeterminado”, cabe afirmar que la realidad incluye niveles de experiencia diferentes. Por esa vía, el inconsciente y lo irracional -o arracional- no existen solamente como fuerzas antisociales o antirreales, sino como unos modos de ser legítimos en la infinita variedad de posibilidades que la indeterminación del lenguaje pone de manifiesto.⁴⁵²

En esta definición —que también es una postura ideológica— son patentes algunas de las aristas que rodean al discurso de la ética del acontecimiento, donde el despliegue de experiencias múltiples no se dirige a la dispersión o evasión de la realidad, sino a ensayar posibles formas de estrechar las distancias que se nos han impuesto desde el discurso de las

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁵² Martha J. Nandorfy, *op. cit.*, p. 257.

jerarquías. Lo anterior es evidente en “Carpe diem”, cuento a través del cual Castillo intenta contrarrestar —con la celebración de la cercanía— el discurso del otro fatalmente distante, discurso que Melo y Raffin ven como el origen de la tragedia en la historia latinoamericana: “Hay por tanto, una apropiación autoritaria de los miedos mediante la cual el otro aparece como el caos y la muerte [...] Podría narrarse toda la historia de América Latina como la tragedia de no ver al otro excluido del discurso oficial —indio, extranjero, obrero o pobre— como a un ser humano”.⁴⁵³

Se asienta así que en estos cuentos “fantásticos” se explora la diversidad de experiencias derivadas de la falta de explicación sobre la ausencia/presencia de los cuerpos, individuales o colectivos, a partir de la cual los personajes intentan sortear las fronteras de lo indecible a través de la construcción de un universo que supera el discurso de la racionalidad y que, no obstante, forma parte de la realidad, al momento en que ésta es experimentada como un acontecimiento donde la heteronomía —lo múltiple y lo diverso como constitutivo de sí— se convierte en celebración. De esta manera, “Mis vecinos golpean”, “El decurión”, “Week-end” y “Carpe diem” se pueden leer como narraciones donde se despliegan diferentes maneras de experimentar lo indecible. Ya sea desde la incerteza sobre la ausencia de los cuerpos, o su contrario, sobre la presencia de éstos y su apropiación del espacio; ya sea desde el descubrimiento de que la vida es doble y el cuerpo puede estar en dos lugares al mismo tiempo; ya sea que se vuelva por completo de la muerte, estos hechos fantásticos tienen en común la búsqueda de la restitución del otro a través de la recuperación de las identidades, de sus rostros, de su memoria pero no sólo de ésta, sino también de la pregunta sobre qué hacen con ella y cómo la viven quienes se quedan.

⁴⁵³ Adrián Melo y Marcelo Raffin, *op. cit.*, p. 106.

En estos cuentos se observa que las dos realidades en conflicto, en lugar de luchar por el estatuto de verosimilitud van estrechando la distancia, generalmente temporal, y así, el reconocimiento de que la realidad es múltiple se presenta ante el lector como un acontecimiento narrativo que inevitablemente conlleva que la experiencia de lo fantástico se conforme como parte del espectro de la experiencia de la realidad, no como evasión, ni desde una perspectiva dicotómica realidad/fantasía o razón/locura sino constitutiva de la experiencia misma, en la cual es ineludible la figura del otro y sus representaciones. De esta forma, el efecto de terror o miedo que estos cuentos suscitan no proviene de los entes encarecidos en su identidad, sino de la situación provocadora de la pérdida, que en los textos no es explícita y que por esto mismo pide una lectura vinculatoria con el contexto extratextual. Lo que motiva el movimiento de estos seres “fantásticos”, entonces, es la búsqueda de restitución de esa “carencia” en su identidad, ya sea que se busque en la misma realidad diegética o fuera de ésta.

En las narraciones analizadas aquí, la ausencia/presencia del cuerpo del otro y las formas en que ésta es vivida por los “presentes” tiende a conformar una experiencia generalizada, ya que, como hemos indicado, no hay en los contextos intratextuales referencias directas a un acontecimiento histórico específico, por lo cual las estrategias narrativas de lo fantástico tienden a constituirse como fisuras a una realidad en la que la resistencia ética, conformada por una red de sublevaciones individuales, es todavía posible y así poder seguir buscando formas de experiencia que nos permitan dar un sentido a la incomprensión de las pérdidas, sembradas por los Estados criminales a lo largo, a lo ancho y en lo más profundo del continente americano.

CONCLUSIONES

Ante el reconocimiento de los horrores cometidos por los Estados totalitarios durante la Segunda Guerra Mundial, quienes pretendían seguir escribiendo literatura después de 1945 tenían ante sí un dilema nada fácil de solucionar. Una opción era el silencio, hacer a un lado la palabra literaria para dedicarse a la sumisión o al suicidio. Otra opción era la rebeldía, sacar de entre los escombros las palabras e intentar con ellas la reinención de lo humano.⁴⁵⁴ Si bien es cierto que los existencialismos de Albert Camus y Jean-Paul Sartre no coincidieron en las formas en que sus respectivas rebeldías podían o debían expresarse y llevarse al terreno de la praxis social de los discursos, no se puede negar tampoco la intensidad con que sus respectivas posturas irradiaron e incitaron las prácticas escriturales de quienes los leyeron y los criticaron, tanto para aquellos que lo hicieron en el continente europeo como para los latinoamericanos, que vieron en la teoría y práctica del compromiso no sólo un pretexto para su exposición pública como intelectuales, sino un terreno fértil desde el cual podían vislumbrar la renovación del *ethos* humanista. Esta promesa de renovación del *ethos* representa, para aquellos escritores que comienzan a publicar en la década de los sesenta en Argentina, el impulso que los libra tanto de la inacción como del servilismo hacia los poderes hegemónicos del momento.

Partir del compromiso significó para los escritores latinoamericanos no sólo la diversificación de sus prácticas escriturales —diversidad que se manifiesta en la proliferación de publicaciones culturales—, sino también la exploración de nuevas formas

⁴⁵⁴ De esta disyuntiva ante el crimen parte Albert Camus para develar las contradicciones de la acción humana más allá de las razones trascendentales de la religión y, al mismo tiempo, de las ideologías. Contradicciones irresolubles que hacen del sentimiento del absurdo el momento desde el cual es posible la recuperación de sentidos del actuar individual, siempre y cuando este actuar entre en estado de rebeldía, que implica ya una filiación con una comunidad humana tendiente a subvertir las estructuras de dominación, así como a la reelaboración de un discurso ético, en el cual ya no es factibles imponer la lógica de las recompensas y los castigos a partir de una serie de mandatos tácitos. *El hombre rebelde*, pp. 13-40.

en que la palabra literaria podía incidir en la inminente transformación radical de la sociedad; es decir que los escritores exploraron nuevas modalidades en que la literatura podía ser y hacer política, lo que provocó que sus productos —novelas, cuentos, poemas, obras de teatro, etc.— no coincidieran del todo con los parámetros, estéticos o temáticos, instituidos por las dirigencias partidistas, desde las cuales se fomentó la asignación de dos casillas fácilmente reconocibles: obras revolucionarias y obras burguesas, pero cuya metodología de valoración fluctuaba de elementos textuales de representación a las opiniones de los autores, según el momento y la forma en que éstos se vincularan con los hitos y los mitos de la historia. Esta puede ser una de las razones por las que muchos escritores comprometidos, en específico quienes asumieron una postura desde la izquierda crítica, entre quienes está Abelardo Castillo, decidieron distanciarse de la militancia en sus respectivos partidos comunistas nacionales, lo que incitó que fueran catalogados como intelectuales burgueses que no contribuían a los cambios revolucionarios, sino que desde sus comodidades y privilegios buscaban simplemente mantenerlos.

Esta polarización entre los intelectuales de izquierda se reflejó en la propagación de polémicas dentro y fuera de las revistas culturales en torno a algunos sucesos tanto cercanos al contexto latinoamericano como en la lejanía europea. Polémicas en las que Abelardo Castillo y el equipo editorial de *El grillo de papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El ornitorrinco* participaron activamente, manifestando así su intención de incluirse como sujeto colectivo en la discusión política del continente. Las opiniones positivas sobre el otorgamiento del premio Nobel a Boris Pasternak en 1958, un exiliado soviético, fue el punto de inflexión para que este grupo de intelectuales asentara su postura antidogmática, a contracorriente del rechazo generalizado que desde la dirigencia del Partido Comunista pretendía imponerse. La celebración y defensa de la Revolución Cubana, por otro lado, mostró que si bien el

sujeto colectivo creado alrededor de las revistas tendía hacia la crítica, sus posturas no intentaban proyectarse desde la inexistente neutralidad ideológica. Los posicionamientos ante estos hechos históricos, junto a las revueltas estudiantiles, la muerte del Che Guevara, la tortura sistemática de los Estados, el golpe militar de 1976 y sus consecuencias, permiten a Castillo colocar su práctica escritural no literaria en el espectro de la resistencia política con tintes críticos, aproximándose, en algunos casos, como la publicación de la solicitud para la presentación de los desaparecidos durante la dictadura, a la sublevación.

Resistencia y sublevación se convierten así en dos formas posibles de la rebeldía del compromiso, dependiendo del tipo de relación que cada práctica escritural asume respecto a su contexto y el efecto buscado en los ámbitos de la experiencia social. Desde la mirada de Sábato, al espacio íntimo de la cotidianidad corresponde la subsistencia en el tiempo de los afectos y la búsqueda de cercanía que caracteriza a la resistencia; mientras la sublevación, según Didi-Huberman, que arde en el instante, se dirige a su exhibición pública como manifestación de las fuerzas levantadas. Sin embargo, una vez adscritas a la estructura de la experiencia ética propuesta por Critchley, estas dos formas de rebeldía —puntualizadas en el primer capítulo de la investigación— ponen en crisis las delimitaciones tajantes entre lo íntimo y lo político. De esta manera se puede entender la conciencia de la condición heterónoma del sujeto como una sublevación de la autonomía del yo, en razón de las implicaciones tanto en el nivel de la subjetividad individual como en la constitución de ésta como *dividuo* a partir de la ubicación de la figura del otro al momento de la experiencia social. Esta amplitud en la concepción del sujeto y la consecuente preponderancia del otro para la construcción de una ética radical, se hace patente en la práctica escritural de Abelardo Castillo a partir de la lectura de los diarios, donde se observan las marcas de la escisión del yo individual como un principio de la heteronomía, así como la impronta que la

experiencia del otro imprime inexorablemente en la configuración de su subjetividad. Este momento de la experiencia social, entonces, se presenta como acontecimiento ético, visto desde la mirada de Alain Badiou, en el sentido de que abre las posibilidades de que emerja una nueva subjetividad, al hacer una fisura a las previsiones de la situación.

Así, la reflexión en torno al acontecimiento ético desemboca en una serie de teorizaciones sobre el tipo de experiencia que despliegan los objetos creados desde el régimen estético de las artes. Para Jacques Rancière —como se asienta en el segundo capítulo— la confusión provocada por la estética permite no sólo delimitar los distintos modos de la experiencia desplegada por los objetos de arte, sino, derivado de esta separación, hace posible la identificación de las formas en que la literatura hace y es política. Esta identificación de una política de la literatura, en cuyo núcleo está la distribución o redistribución de lo sensible, es posible en el contexto de Castillo gracias a que asume la perspectiva estética del anarquista Herbert Read. Así —junto al modelo ético que significa la vida y obra de Rafael Barrett— el escritor nacido en San Pedro recupera del anarquismo la inviabilidad de que la palabra literaria se pueda desvincular de la realidad, entendida ésta como un fenómeno dinámico y múltiple, por lo que, desde nuestra propuesta de investigación, la praxis artística buscaría constituirse en una práctica *estética* y, de esta manera, también política.

Previo al análisis de los cuentos seleccionados, en el capítulo 3 nos enfocamos en la indagación de las posibilidades que el cuento tiene como género de configurar una experiencia *estética*, sobre todo destacamos la focalización de la narrativa cuentística en la construcción ficcional del acontecimiento, así como la particularidad del narrador benjaminiano, cuya acción se inscribe como un intento de modular la experiencia a través del desinterés personal al momento de contar una historia. Lo anterior nos proporciona un

terreno sólido para señalar las formas en que se manifiesta la irrupción de la ética radical en la elaboración de los objetos literarios. El primer nivel identificable es la ejecución del palimpsesto en los cuentos “La garrapata”, “El candelabro de plata” y “Volvedor”, en los cuales prevalece la disposición de motivos y estrategias de la tradición rioplatense encaminada a su actualización tanto filosófica, en el primer cuento, como política y estética, en los últimos dos.

En segundo momento, acudimos a los elementos intratextuales de los cuentos castillenses —en específico a los narradores y sus vinculaciones con los personajes— para puntualizar la relevancia que tienen en la conformación del acontecimiento ético el yo dividido como lugar de enunciación (o heteronomías de los narradores), la forma confesional del contenido (de donde deviene su sinceridad o falsedad) y la figuración que desde la subjetividad del yo se hace del otro (ya sea éste di-ferente o dis-tinto). Esto nos permite aproximar algunos de los elementos de la estructura de la experiencia ética sintetizada por Crtichley al entramado de la narrativa abelardiana, en el cual, sin embargo, no siempre se cierra el círculo propuesto por el filósofo inglés, ya que en el espacio de la ficción, la palabra literaria no *funciona* como experiencia *estética* si se busca el simple asentimiento del lector.

Los análisis del último capítulo, centrados en los cuentos donde cuerpos identificados como marginales se sublevan y subvierten la “realidad” de espacios ficcionales contextualizados, se sustentan en la exploración de subjetividades desplazadas del relato social hegemónico. La inclusión de estos cuerpos forma parte fundamental del desarrollo de una estética —indagación que Castillo comparte con sus contemporáneos, aunque por diferentes vías— que indaga en las implicaciones políticas y éticas de las ficciones literarias. En “Patrón”, el cuerpo de Paula es sometido a un dominio anterior a su

propia existencia, por lo que su identidad se sostiene en su función reproductiva, la cual asume como inevitable hasta que un golpe de “suerte” le permite la apropiación de su voluntad, la que, no obstante, utiliza para vengarse del amo. Para este cuento proponemos una lectura que sobrepase la historia superficial de la venganza y, por ende, la fácil atribución de inmoralidad hacia el personaje femenino. En este sentido, y sin dejar de percibir la violencia implícita en el abandono del recién nacido, recurrimos a una interpretación que atiende la posibilidad de que este acto rompa una estructura de dominación en la que está involucrada no sólo Paula como ser individual sino todo un colectivo histórico.

En el caso de los cuentos con elementos que se pueden considerar fantásticos, nuestra propuesta de lectura coincide con la de Rosalba Campra, quien observa cómo este género se forma en Latinoamérica vinculado a una estrategia —la de la incertidumbre— dirigida a “testimoniar” indirectamente ciertos acontecimientos históricos del continente. En el caso de Castillo, nos enfocamos en la presencia/ausencia inexplicada de los cuerpos, ya sea desde su representación parcial o total, y su impacto en la subjetividad de los personajes, como una manera de establecer una serie de relaciones entre los contextos intra y extratextuales, lo que permite a Castillo ingresar en el terreno de la lucha por los imaginarios colectivos y sus valoraciones, en específico respecto al terror provocado por la dictadura militar argentina y sus intentos por minimizarlo. Destacamos, en el cuento “Carpe diem”, el intento de subvertir la tristeza provocada por una ausencia a partir del disfrute del “regreso”, sin buscar explicaciones, lo que contribuye a una distribución positiva de la memoria como sensibilidad, sin caer en la narrativa de la superación del trauma a través del olvido.

El recorrido planteado en esta investigación por *Los mundos reales* de Abelardo Castillo, nos permite reconocer un proyecto escritural impulsado filosóficamente por los intentos de renovación radical del discurso ético, en razón de la ineficacia de una ética normativa, manifestada en el diagnóstico de la devastación material y humana dejada por la Segunda Guerra Mundial y continuada en las confrontaciones “ideológicas” posteriores. El compromiso propuesto por Sartre se convierte en una de las vías en que los intelectuales, tanto europeos como latinoamericanos, pueden incidir sobre la realidad social a través, sobre todo, de la recuperación del “poder transformador y movilizador de las palabras”.⁴⁵⁵ Este poder, sin embargo, no irradia las mismas intensidades ni las mismas tonalidades al momento en que las palabras se inscriben ya sea dentro o fuera del espacio de la estética literaria, por lo que su forma de hacer y ser políticas se diversifica. Así lo entendió Rodolfo Walsh al momento de decidir el camino de la sublevación que tomaron sus palabras en sus novelas de no ficción; así lo entendió también Castillo cuando marca distancia entre el compromiso asumido desde los editoriales y artículos de opinión, y sus obras literarias, en las cuales, no obstante, no deja de existir un vínculo con la realidad.

Aseguramos que los cuentos de Castillo ingresan al bloque de la resistencia política en el sentido en que la literatura, desde la mirada de Jacques Rancière, redistribuye el espacio y visibilidad de lo sensible, y de esta forma abre fisuras a una realidad que se pretendía clausurada. Esta concepción de una realidad clausurada es la que Bajtín, Badiou, Critchley, Eagleton, Žižek, Butler, y demás intentan debatir desde la renovación del discurso ético centrado en el acontecimiento y, en consecuencia, de la ubicación del otro como factor constitutivo de la subjetividad; en el espacio delimitado por los objetos del arte, éstos se avienen a explorar las posibilidades de la experiencia *estética* no como un

⁴⁵⁵ Abelardo Castillo, *Diarios (1992-2006)*, p. 228.

método infalible, sino centrada en la invocación de la capacidad humana de percibir más allá de lo aprendido, apelando a lo que todavía nos queda de afectivo.

A dos décadas de comenzado el siglo XXI, y a cuatro años de la muerte de Castillo, no estamos seguros, no tenemos evidencia “objetiva”, de que la literatura logró transformaciones radicales en la forma en que nos conducimos en nuestras sociedades, en las cuales, sin embargo, la palabra sigue siendo un medio cuya función no se limita a la transmisión de informaciones, sino la apuesta existencial de sujetos individuales y sujetos colectivos. Un medio que además propone formas de relaciones de poder entre estos sujetos. El conocimiento de la fuerza y de la multidimensionalidad de la palabra se convierte entonces en un imperativo para quienes todavía visualizamos la posibilidad de liberación, ya que, como afirma Sosnowski: “Lo maravilloso es que hoy la resistencia aún sea posible; que exista un discurso que apuesta a una liberación posible en una época en que el propio vocablo ‘liberación’ se ha esfumado en la nostalgia y en la derrota; que todavía se pueda enunciar la restauración de lo humano”.⁴⁵⁶ Sólo en el plano de la resistencia, entonces, se puede señalar todavía al sujeto que obtiene este conocimiento sobre la palabra como “Un intelectual que se establece como tal no por su aceptación de las normas morales y políticas del Poder, sino por su oposición a estas normas”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Saúl Sosnowski, *Cartografía de las letras hispanoamericanas*, “Voces y diferencias: un espacio compartido para las letras americanas”, párr. 14.

⁴⁵⁷ Abelardo Castillo, *Diarios (1992-2006)*, p. 227.

BIBLIOGRAFÍA

a) Del autor:

CASTILLO, Abelardo, “Ir hacia la montaña o hacer que venga”, en *El grillo de papel*, Argentina, No 3, marzo-abril, 1960.

_____, *El grillo de papel*, Argentina, No 1, enero, 1959.

_____, *El grillo de papel*, Argentina, No 2, julio-agosto 1961.

_____, *El grillo de papel*, Argentina, No 3, marzo-abril, 1960.

_____, “La nebulosa inicial”, en *El escarabajo de oro*, Argentina, No 2, julio-agosto, 1961, pp. 9-11.

_____, *El escarabajo de oro*, Argentina, No 35, noviembre, 1967.

_____, *El escarabajo de oro*, Argentina, No 39, julio-agosto 1969.

_____, *El escarabajo de oro*, Argentina, No 45, agosto-septiembre, 1972.

_____, *El ornitorrinco*, Argentina, No 7, enero-febrero, 1980.

_____, *El ornitorrinco*, Argentina, No 9, enero-febrero, 1981.

_____, *El ornitorrinco*, Argentina, No 10, octubre-noviembre, 1981.

_____, *El que tiene sed*, España, Mondadori, 1989.

_____, *Cuentos completos. Los mundos reales*. Argentina, Alfaguara, 1997.

_____, *Las otras puertas*, Argentina, Seix Barral, 1999.

_____, *El evangelio según Van Hutten*, España, Seix Barral, 1999.

_____, *Desconsideraciones*, Argentina, Seix Barral, 2010.

_____, *El otro Judas. El señor Brecht en el Salón Dorado. Salomé*, Argentina, Seix Barral, 2011.

_____, *Diarios (1954-1991)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.

_____, *Ser escritor*, Argentina, Seix Barral, 2014.

_____, *El espejo que tiembla*, Argentina, Seix Barral, 2018.

_____, *Diarios (1992-2006)*, Argentina, Alfaguara, 2019.

_____, *Crónica de un iniciado*, Argentina, Seix Barral, 2019.

“La literatura como fundamento” (entrevista a Abelardo Castillo), en: https://issuu.com/edicionesbn/docs/ornitorrinco_pro_logo.

b) General:

Antología de la literatura fantástica, Argentina, Sudamericana, 1999.

ARAUJO, Nara y Teresa Delgado, *Textos de teorías y críticas literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, trad. Ana María Nethol, México, UAM-Universidad de La Habana, 2003.

ARROSAGARAY, Enrique, *Rodolfo Walsh en Cuba: Agencia Prensa Latina, milicia, ron y criptografía*, Argentina, Catálogos, 2004.

BADIOU, Alain, *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, trad. Raúl J. Cerdeiras, México, Herder, 2004.

_____, *El ser y el acontecimiento*, trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados, Buenos Aires, Manantial, 2003.

_____, *Eloge de l'Amour*, Francia, Champs, 2009.

BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cascarra, España, Taurus, 1989.

_____, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000.

_____, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2012.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE. 2012.

BALIBAR, Etienne y Pierre Macherey, "Presentación de *Les français fictifs*", en Louis Althusser et al, *Escritos sobre el arte*, España, Tierra de nadie, 2011, pp. 91-129.

BARRENECHEA, Ana María, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso", en Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1996, pp. 30-39.

BARRETT, Rafael, *Cuentos breves*, España, América, 1919.

_____, *Obras completas III*, Argentina, Américalee, 1954.

_____, *Reflexiones y epifonemas*, España, Renacimiento, 2014.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.

_____, *Calle de sentido único*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, España, Akal, 2015.

_____, *El narrador*, trad. Pablo Oyarzun R., Chile, Metales pesados, 2016.

BORDELOIS, Ivonne, *Etimología de las pasiones*, Argentina, Libros del Zorzal, 2006.

BORGES, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI, 1984.

_____, *Obras completas I*, Argentina, Emecé, 2002.

BUTLER, Judith, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, trad. Horacio Pons, Amorrortu, Argentina, 2009.

CALABRESE, Alisa (edit.), *Animales fabulosos: las revistas de Abelardo Castillo*, Argentina, Editorial Martín, 2006.

CAMPRA, Rosalba, "Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social", *Casa de las Américas*, No 213, octubre/diciembre 1998, pp. 17-23.

CAMUS, Albert, *El hombre rebelde*, trad. Josep Escué, España, Alianza, 2016.

CORRES Ayala, Patricia, *Ética de la diferencia. Ensayo sobre Emmanuel Levinas*, México, Fontamara, 2009.

CORTÁZAR, Julio, "Carta a una escritora argentina", *El ornitorrinco*, Argentina, No 10, octubre-noviembre, 1981.

_____, *Cuentos completos I*, México, Alfaguara, 2011.

_____, *Cuentos completos II*, México, Alfaguara, 2011.

CRITCHLEY, Simon, *La demanda infinita. Ética del compromiso, política de la resistencia*, trad. Socorro Giménez, España, Marbot, 2010.

DALMARONI, Miguel. *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*, Chile, Melusina, 2004.

DORRA, Raúl, *La casa y el caracol*, México, BUAP/Plaza y Valdes, 2005.

DUSSEL, Enrique, *Para una ética de la liberación latinoamericana I*, México, Siglo XXI, 2014.

_____, *Para una ética de la liberación latinoamericana II*, México, Siglo XXI, 2014.

EAGLETON, Terry, *The event of Literature*, U.S., Yale University Press, 2012.

_____, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, trad. Julia García Lenberg, España, Cátedra, 2012.

_____, *Marxismo y crítica literaria*, trad. Fermín A. Rodríguez, Argentina, Paidós, 2013.

_____, *¿Cómo leer literatura?*, trad. Albert Vitó i Godina, México, Ariel, 2017.

Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh: “No concibo el arte si no está relacionado con la política, en <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/08/19/entrevista-de-ricardo-piglia-a-rodolfo-walsh-no-concibo-el-arte-si-no-esta-relacionado-con-la-politica/#.W-yYx-gzBIU>. Revisado el 9 de septiembre de 2018.

ESQUIROL, Josep María, *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*, España, Acantilado, 2015.

GENETTE, Gerárd, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, España, Taurus, 1989.

_____, *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Argentina, Siglo XXI, 2012.

GOGOL, Eugene, *El concepto del otro en la liberación latinoamericana*, México, Casa Juan Pablos, 2008.

GONZÁLEZ, María Claudia, *Soledades compartidas: los mundos reales de Abelardo Castillo*, España, Universidad de Salamanca, 2005.

HEKER, Liliana, “Exilio y literatura. Polémica con Julio Cortázar”, Argentina, *El ornitorrinco*, No 7, enero-febrero.

_____, “Polémica con Cortázar (ii)”, Argentina, *El ornitorrinco*, No 10, octubre-noviembre.

_____, *Cuentos reunidos*, Argentina, Alfaguara, 2016.

Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica, Argentina, Emecé, 1999.

Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida, Argentina, Emecé, 2000.

HUBERMAN, Georges-Didi, “Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta”, en *Subelevaciones*, trad. Xavier Rodrigo y Mercè Ubach, México, RM, 2018.

- Informe “Nunca más”*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984. En: <http://www.enmanosdenadie.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/nunca-mas-conadep.pdf>
- LARROSA, Jorge, *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*, México, FCE, 2003.
- MACHEREY, Pierre, “El problema del reflejo”, en Louis Althusser et al, *Escritos sobre el arte*, España, Tierra de nadie, 2011, pp. 130-163.
- MANDOKI, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, México, Siglo XXI, 2006.
- _____, *Prácticas estéticas e identidades sociales*, México, Siglo XXI, 2006.
- MELO, Adrián, y Marcelo Raffin, *Obsesiones y fantasmas de la Argentina. El antisemitismo, Evita, los desaparecidos y Malvinas en las ficción literaria*, Argentina, Del Puerto, 2005.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, España, Gredos, 1997.
- MONTENEGRO, Rodrigo, *Política de la literatura y figura del autor en Abelardo Castillo y Rodolfo Fogwill*, Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016.
- MORÁN, Gregorio, *Asombro y búsqueda de Rafael Barrett*, España, Anagrama, 2007.
- MUNGUÍA Zatarain, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, México, Colmex, 2002.
- NANDORFY, Martha J., “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, España, Arco, 2001.
- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, España, Anagrama, 2005.
- PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, trad. José Martín Arancibia, México, Colofón, 2008.
- POE, Edgar Allan, *Narraciones completas*, Trad. Julio Gómez de la Serna, México, Aguilar, 1980
- PORTANTIERO, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Argentina, EUDEBA, 2011.
- RABINOVICH, Silvana, *Interpretaciones de la heteronomía*, México, UNAM, 2018.
- RAMA, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Uruguay, Arca, 1985.
- _____, *La ciudad letrada*, Chile, Tajamar, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *Política de la literatura*, trad. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo, Argentina, Libros del Zorzal, 2001, edición Kindle.

_____, *El reparto de lo sensible*, trad. Cristóbal Durón et al, Chile, LOM, 2009.

_____, *El malestar de la estética*, trad. Miguel Ángel Petrecca et al, Argentina, Capital Intelectual, 2011.

_____, *La lección de Althusser*, trad. Agustina Blanco, Chile, LOM, 2013.

READ, Herbert, *Anarquía y orden*, trad. A. Sage, Argentina, Américalee, 1959.

_____, *La niña verde*, trad. Enrique Pezzoni, Argentina, Minotauro, 1979.

“Rodolfo Walsh y la muerte de su hija María Victoria”, en <https://www.elhistoriador.com.ar/rodolfo-walsh-y-la-muerte-de-su-hija-maria-victoria/>.

Revisado el 14 de noviembre de 2018.

RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 1996.

_____, *Del texto a la acción*, trad. Pablo Corona, México, FCE, 2010.

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Argentina, FCE, 1994.

SÁBATO, Ernesto, *La resistencia*, España, Planeta-Booket, 2003.

SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, México, Planeta, 1999.

SAÍTTA, Sylvia, “El grillo canta en continuado”, *Revista ñ. Clarín*, 16 de octubre de 2015: https://www.clarin.com/m/literatura/grillo-canta-continuado_0_S1qCYZFwQe.html.

SÁNCHEZ Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1981.

SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Francia, Gallimard, 1996.

_____, *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Argentina, Losada, 2003.

_____, *El muro*, sin traductor, México, Época, 2005.

_____, *El existencialismo es un humanismo*, trad. Victoria Praci de Fernández, Argentina, Edhasa, 2009.

SOSNOWSKI, Saúl, *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*, Argentina, Eduvim, 2015, edición Kindle.

TERÁN, Óscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*, Argentina, Siglo XXI, 2013.

TORRES, Victoria y Miguel Dalmaroni (Comp.), *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, Argentina, Seix Barral, 2016.

VALENCIA VILLA, Alejandro, et al., *Informe Ayotzinapa. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa*. México, Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), 2015.

_____, *Informe Ayotzinapa II. Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas*, Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), 2015.

VOLÓSHINOV, Valentín N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Argentina, Godot, 2014.

WALSH, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?*, Argentina, Ediciones de la Flor, 1984.

_____, *Operación masacre*, Argentina, Ediciones de la Flor, 1985.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, trad. Guillermo David, Argentina, Las Cuarenta, 2009.

ŽIŽEK, Slavoj, “El espectro de la ideología”, en ŽIŽEK, Slavoj (compilador), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, trad. Cecilia Beltrame et al, Argentina, FCE, 2003.

_____, “¿Cómo Marx inventó en síntoma?”, en ŽIŽEK, Slavoj (compilador), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, trad. Cecilia Beltrame et al, Argentina, FCE, 2003.

_____, *Acontecimiento*, trad. Raquel Vicedo, México, Sexto Piso, 2018.

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, España, Siruela, 1995.

c) Videografía:

PERSANO, Roberto, Andrés Martínez Cantó y Santiago Nacif Cabrera, *La parte por el todo*, Argentina, Estudio Sigil, 2015, en: https://www.youtube.com/watch?v=o-0_BYki27E.

<https://youtu.be/7-E9ahr2GTI>

<https://youtu.be/KNa5-1h0Lp8>

<https://youtu.be/j41V1EeiH0g>