



RITOS DE ESCRITURA. AUTOFIGURACIONES Y RELECTURAS EN ABELARDO CASTILLO

WRITING RITES. SELF-FIGURATION AND REREADING IN ABELARDO CASTILLO

Rodrigo Montenegro¹

Centro de Letras Hispanoamericanas
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
CONICET
rdmontenegro@gmail.com

Resumen

Propongo un acercamiento al proyecto literario de Abelardo Castillo a partir de tres cuentos. En ellos es posible advertir un sostenido mecanismo de escritura, el cual consiste en adoptar como perspectiva para la narración una modalidad de la voz deliberadamente cercana a la imagen pública del escritor. Este trabajo de “autofiguración” (Amícola, 2007) permite concebir a sus cuentos como “ficciones de autor” (Premat, 2009); es decir, instancias de reflexión sobre las propias prácticas de escritura y lectura configuradas en diálogo con objetos y sujetos triviales, incluyendo la propia identidad autoral. Ser escritor, para Castillo, implica un trabajo sobre materiales banales que incluyen la propia subjetividad y una atenta lectura de la tradición literaria. Por lo tanto, sus ficciones adoptan una perspectiva crítica que desmantela las referencias cristalizadas en la ortodoxia genérica, proponiendo en su lugar una escritura de la confusión y la exploración (filosófica, ideológica, política, afectiva) de un mundo designado con el signo de la pluralidad. Asimismo, sus textos se componen como reescrituras que recuperan la tradición de la ficción moderna. En suma, sus relatos concretan una práctica estética y crítica en la cual se trazan mapas que entran y salen de la ficción hacia el universo cultural, e insertan a la figura del propio escritor en las derivas de la escritura.

Palabras clave: Abelardo Castillo – autofiguración – ficción – escritura

Abstract

I propose an approach on Abelardo Castillo's literature through three stories. In them it's possible to notice the same procedure, which consists in a narrative perspective deliberately close to the public image of the writer. This work of "self-configuration" (Amícola, 2007) allows to conceive his stories as "author fictions" (Premat, 2009); that is to say, instances of reflection on his own writing and reading practices configured in dialogue with trivial objects and subjects, including the author's own identity. Being a writer, for Castillo, implies a work with banal materials, his own subjectivity and a close reading on literary tradition. Therefore, Castillo's fictions adopt a critical perspective that dismantles the crystallized references in generic orthodoxy, his works proposed an exploration (philosophical, ideological, political, affective) of the real world designated with the sign of plurality. Also, his texts are composed as rewrites that recover the tradition of modern fiction. In short, his stories create an aesthetic and critical practice in which maps are drawn that enter and leave fiction into the cultural universe, and insert the figure of the writer into the drift of writing.

Keywords: Abelardo Castillo – selffiguration – fiction – writing

Recepción: 15-07-2019

Aceptación: 30-08-2019

INTRODUCCIÓN

Inscrito en la genealogía del cuento moderno –hecho que se comprueba no solo por su efectiva práctica escrituraria sino también a través de las reflexiones compiladas en el volumen *Ser escritor* (2010)–, es posible señalar en algunas ficciones de Abelardo Castillo una recurrente estrategia de composición, la cual consiste en adoptar como perspectiva para la narración una modalidad de la voz deliberadamente cercana a la imagen pública del escritor. Este efecto, naturalmente, se consigue al sostener un relato en primera persona fraguado en una doble referencia; por un lado hacia los acontecimientos del universo ficcional y, simultáneamente, a las marcas de una subjetividad concreta, esto es, el sujeto que escribe o al menos la representación social de esa enigmática figuración literaria. Esta estrategia desplegada por Castillo desde la década del sesenta, y replicada desde diversos ángulos y variaciones hasta su último libro de relatos, se alinea, al menos en parte, con las poéticas del cuento desarrolladas por Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, y quizás, retrocediendo hasta el siglo XIX, con la formulación del género en la prosa narrativa de Edgar Allan Poe. Es decir, más allá de las múltiples historias que se cifren en esta forma breve, más allá de su cercanía o distancia con las diversas flexiones del realismo o las variaciones del fantástico, sería posible advertir una modalidad del cuento en la cual las potencias especulativas de la ficción toman como objeto de reflexión la propia escritura; en consecuencia, el acto de creación organiza su principio compositivo a través de una imagen especular que define al narrador en tanto escritor. Ya sea protagonista o testigo, esta identidad ambivalente genera un espacio problemático, una zona de tensión, indicando de modo no sintético y paradójico, tanto hacia el sujeto (civil e histórico) que escribe y como a su dispersión en el texto.

En este sentido, el concepto de “autofiguración” elaborado por José Amícola en su estudio *La autobiografía como autofiguración* (2007) aporta un punto de inicio para la reflexión sobre esta modalidad particular de metaliteratura. A partir de esta noción se sugiere la posibilidad de considerar una multiplicidad de formas narrativas del yo, las cuales necesariamente se imbrican en la textualización del problema del autor y sus modos de figuración en los textos. Tal como expone Amícola, la noción es considerada a partir del trabajo crítico de Silvia Molloy, y su estudio sobre un género específico, la autobiografía; sin embargo, la noción de “autofiguración”, entendida como “autorrepresentación” convoca un sentido dúctil y dinámico para considerar diversos mecanismos a través de los cuales una subjetividad se proyecta en la escritura, ya se trate de una explícita autobiografía o ingrese en otras modalidades discursivas. El ambiguo territorio que se abre entre la autofiguración y la narrativa de ficción encuentra en la noción de “autoficción” un caso paradigmático. Si bien la categoría crítica fue presentada con cierto gesto polémico por Serge Doubrovsky (1977) en su novela *Fils* (1977), la definición realizada por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la*

autoficción (2007) considera la práctica autoficcional a partir de la confusión entre autor y personaje: “La propuesta y la práctica autoficcional [...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje” (Alberca 2007, p.32). Esta yuxtaposición genera las condiciones para un reenvío referencial siempre problemático, en especial cuando los textos se proponen deliberadamente como artificios ficcionales. Porque, de hecho, en el centro de los problemas que involucra tanto la escritura biográfica como los diversos experimentos de la modernidad literaria se encuentra el siempre poroso concepto de ficción. La ficción, entendida al modo de Saer (1997), nunca puede ser reducida a una simple taxonomía entre las condiciones verdaderas o falsas de los enunciados; muy por el contrario, habilita una comprensión compleja de lo real y, por supuesto, de las subjetividades involucradas en la escritura. En el desarrollo de este problema, Julio Premat posicionó su estudio dentro de un panorama teórico amplio para repensar la noción de sujeto y, en consecuencia, considerar los modos en que se produce “la invención de una figura de autor” (Premat, 2009, p.10). Según Premat, “la problemática del autor plantea [...] la concepción colectiva del sujeto: su percepción, su funcionamiento, su estructura, su metafísica” (Premat, 2009, p.23); en este sentido, el crítico considera que “la identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios [...] contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor” (Premat 2009, p.12). Se presentan, entonces, diversas estrategias que pueden ser consideradas como “ficciones de autor”, las cuales establecen una zona crítica de “autofiguración”, en la cual el escritor se evalúa como personaje “según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos” (Premat, 2009, p.12-13). La hipótesis general de Premat señala un territorio en el cual vida y obra parecen yuxtaponerse para crear “una ficción de autor en los textos” (Premat, 2009):

Esa ficción, esa particular esfera de la metaliteratura (no solo narrar la aventura de la escritura sino inventar al responsable de lo que se lee, o sea al cabizbajo héroe de esa aventura), estaría marcada por una representación contradictoria –ser un gran escritor es no ser nada o nadie–, que podría llamarse una representación oximorónica. (p.15)

La consideración general de Premat resulta esclarecedora; sin embargo, esa representación oximorónica funda cierta melancolía que no puede explicar la configuración de figuras y ficciones de autor donde se impone un despliegue proliferante y vitalista de identidades políticas, afectivas y literarias. Frente a la retracción melancólica de cierta tradición literaria, queda el impulso irreverente de la polémica, el gesto de un tipo de figuración autorial que asume la contradicción de empeñar su palabra (y su vida) en el rito de la escritura y su propagación.

El escritor en el relato

La pulsión autofigurativa se presenta como una modalidad discursiva recurrente en la narrativa de Castillo; de hecho puede advertirse como recurso estructural e ideológico en “Los ritos” –publicado por primera vez en *Cuentos crueles* (1966) –, “Noche para el negro Griffiths” y “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” –publicados por primera vez en *Las panteras y el templo* (1976), textos reunidos en el volumen de *Cuentos Completos* titulado *Los mundos reales* (2008) –. Es decir, la autofiguración no solo actúa como una particular perspectiva en el tono y modalidad de la narración, sino que a través de esta elección compositiva se desencadenan posibilidades polémicas para la ficción, en tanto espacio en el cual se define una política literaria. Estos relatos hacen de la autofiguración el procedimiento que organiza el discurso ficcional, diseñando una zona de indeterminación entre el narrador en primera persona y la figura de autor que el propio Castillo ha elaborado en prólogos, trabajos críticos, ensayos e intervenciones públicas. Articulan, por lo tanto, auténticas “ficciones de autor” (Premat, 2009); textos donde el discurso narrativo se confunde con signos, imágenes y representaciones que señalan ya sea hacia la figura del escritor empírico, ya hacia la figuración del escritor entendido como un sujeto social, y es a partir de esta confusión que se desestabilizan los marcos de la escritura. En este sentido, Morello-Frosch advierte como un rasgo significativo y recurrente de los relatos de Castillo “la presencia del escritor, quien entra en varias de sus propias ficciones identificado por nombre o profesión, y, como escenario de la trama, su San Pedro natal” (Morello-Frosch, 2008, p.24). La ambivalencia en la determinación de la identidad se presenta como la estrategia capital de estos relatos; textos que definen al narrador y protagonista por su condición de escritor, intelectual o crítico y, por ende, remiten hacia el autor que firma los textos.

Esta perspectiva genera un marco de reflexión sobre la propia actividad creativa. La escritura aparece como objeto de una representación ficcional ideológicamente orientada. Castillo diseña al interior de la ficción un gesto crítico que ubica al escritor en un plano de igualdad radical frente a los objetos y situaciones del mundo corriente; desacraliza, entonces, el prestigio de la práctica literaria para colocarla en correlación al mundo banal y cotidiano. Esta operación se realiza en la creación de un lenguaje narrativo abierto a la polisemia y la yuxtaposición de elementos heterogéneos; desde referencias empíricas claramente identificables hasta el fluir de conciencia; herramientas narrativas dispuestas a producir una dispersión de experiencias e identidades, dentro de las cuales se encuentra, por supuesto, el propio escritor. Esta confusión generalizada de lo real-plural traza el signo característico de la política ficcional de Castillo. Por lo tanto, los personajes escritores de sus relatos remiten necesariamente a su propia figura, y siguiendo la genealogía borgeana –cabe recordar *El Aleph* o *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*–, torna permeable el espacio ficcional.

El escritor ficcionalizado protagonista de los relatos habilita un punto de inflexión en la exploración de un lenguaje, cuya productividad se encuentra en la desestabilización de los órdenes, jerarquías y clasificaciones de una tradición mimética que, según Rancière (2009), puede pensarse a partir de la *Poética* de Aristóteles y cuyo núcleo fundamental es la representación lógica, causal y verosímil². El resquebrajamiento de los límites entre un adentro y un afuera del relato y, recíprocamente, los modos en que la ficción organiza los materiales y experiencias del mundo cotidiano, implica una escritura que se teje como puesta en escena de una constante confusión de voces, identidades y los objetos designados por ese lenguaje *literario*. Por ello, la autofiguración, en tanto ficción de autor, abre un intersticio problemático entre el escritor y la realidad empírica; espacio evanescente a partir del cual la literatura revela su potencia disruptiva y propone una lógica inmanente, ya no regida por el criterio verdad-falsedad, sino como la inmersión hacia una visión especulativa de la realidad. La primera invención de la palabra literaria es la voz que la profiere; ser escritor sería, ante todo, la creación de ese artificio identitario.

I. Los ritos (1966)

“No importa que esto no haya ocurrido nunca. Lo que importaba era contarlo; sentir, debajo de las palabras, que un día te hartaste de mis silencios, de mis libros, de mi máquina de escribir...”

(Castillo, A. (2008a). *Los ritos*, p.191)

Este campo de problemas se despliega en el cuento “Los ritos”, cuya narración se inicia cuando el escritor abandona el aislamiento de su práctica para salir al mundo, luego de remitir al tema existencialista del suicidio: “Desempeñé la Remington, tapié de libros como lápidas la repisa y me tomé un tren para San Pedro” (Castillo, 2008a, p.185). El viaje hacia la ciudad bonaerense donde Castillo sitúa biográficamente su infancia se une a la definición de una identidad en clave literaria. El relato traza múltiples índices que hacen del protagonista-narrador un escritor y, más específicamente, construyen una imagen distorsionada del propio Castillo. En su figuración se advierten las referencias a la intelectualidad de la nueva izquierda, la obsesión por la creación estética y cierto malditismo desplegado como exasperación de la moralidad burguesa a partir de las turbulentas relaciones con los personajes femeninos. De esta forma, ante la pregunta “¿Sos comunista?” (Castillo, 2008a, p.187), el narrador responde con una serie acumulativa de definiciones que se presentan como una estilización literaria de elementos autobiográficos:

Soy loco. Una especie de terrorista cristiano, de masón de izquierda. En realidad, soy un suicida revolucionario. Mi madre me abandonó a los ocho años y eso, ideológicamente me quebró. A los diez, leí a Lenin, a Salgari, *Gargantúa y Pantagruel* y al conde Kropotkin. (Castillo, 2008a, p.187)

El discurso del personaje elabora una definición en la cual se confunden los hitos de una historia de vida junto al recorrido por lecturas iniciáticas; al tiempo que propone una irónica revisión crítica sobre la identidad sacralizada del escritor y la intelectualidad progresista. Más allá del detalle empíricamente verificable, el solapamiento entre vida y ficción se produce en la acumulación de detalles; del voluntarismo revolucionario y la angustia existencial del suicida, al anarco-socialismo y el cristianismo; de las novelas de aventuras, a la escritura desmesurada de Rabelais. De modo que el personaje figurado como *alter ego* de Castillo contribuye a desdibujar los límites de la ficción, y a su vez, a impugnar el principio mismo de un ordenamiento excluyente de representaciones contradictorias.

Este proceso de inestabilidad focalizada en la figura del escritor se realiza a través de una sintaxis anómala, imprimiendo un ritmo condensado a la progresión narrativa, acumulando detalles y descripciones aparentemente inconexas, desde lecturas y paisajes hasta objetos decorativos. La inclusión en el relato del personaje de Virginia –nombre significativamente asociado a la vida de Edgar Allan Poe, de quien Castillo recupera, incansablemente, temas y procedimientos– se propone como la excusa para visibilizar en una serie de banales objetos decorativos –un caballo de mar, una geisha, una tortuga, una miniatura de Bali, un samurái, una *kokeshi*– esgrimiendo un lenguaje narrativo que en sí mismo implica la imposición de una visión: “Todos en el más heterodoxo desorden, sin el menor respeto por la leyes de la perspectiva, las jerarquías, la unidad de estilo o la Lógica, pero amándose” (Castillo, 2008a, p.185). Ese “heterodoxo desorden” es el principio que compone la política de la ficción en Castillo; esto es, la fisura de patrones lógico-causales para la representación en una yuxtaposición de signos y objetos que atraviesan cualquier límite taxativo y, en consecuencia, quiebra el principio de unidad estilística como garantía última de sentido. Esta escritura expresiva establece una constelación impropia, y produce un modo absoluto de ver³; historias amorosas, objetos triviales, paisajes, lecturas, descripciones de la sexualidad, ideas políticas, recuerdos, conforman la compleja trama de un desorden; materiales presentados en una composición heterodoxa donde conviven estilos y elementos que se yuxtaponen en una misma frase o secuencia narrativa; desde el monólogo de *Hamlet* a la *Marcha de San Lorenzo*, desde la imagen impresa de un Mig soviético sobrevolando Vietnam junto a una crecida del río Paraná. Insertada en esta trama de confusiones se encuentra la identidad del narrador; colocado en un impreciso límite entre la ficción y la alusión al propio Castillo. La anécdota de una insignificante vacación en San Pedro y unas turbulentas relaciones amorosas activan una escritura proliferante y heterogénea; de hecho, ese registro de confusiones detiene el curso del relato como secuencia argumental para subrayar la identidad del personaje definido en su práctica de escritura:

En fin: que a partir del momento en que Adela me peló una naranja, hasta la madrugada particularmente curativa, y de alta repulsión, que determinó mi regreso a Buenos Aires, solo acontecieron, como ya lo he dicho, las alternativas no anecdóticas; las que hacen del mundo real un simultáneo y algo contradictorio pandemónium de terremotos en Chile, braguetas, funciones gastrointestinales, estrellas milenarias, la práctica del remo, metabolismos y metafísica; apelmazamiento difícilmente reinventable en estas páginas. Suponiendo que yo –aunque esté quizá demorando adrede esta historia, este otro rito oficiado fríamente a máquina, tomando mate de espaldas a la repisa bien tapiada de libros no tuyos, incompatibles con tus peluches y tus morondangas y tus ritos, libros anchos, sacrificiales, como lápidas–, suponiendo que yo tuviera ganas de reinventar el mundo real. (Castillo, 2008a, p.194)

El acto mismo de la escritura irrumpe explícitamente al interior del relato; sin embargo, el “yo” escritor y las marcas que componen esa identidad formulan una detención en la progresión narrativa. Los desvíos y asociaciones demoran explícitamente el curso anecdótico a partir del fluir de conciencia del narrador. La secuencia argumental ordenada cede su lugar a una escritura consciente de sí, que traza su propia imagen –su propia teoría– al interior ficción. Esta puesta en abismo del acto escritural se presenta como un “rito oficiado fríamente a máquina”; de modo que el relato de Castillo alude en modo velado, aunque efectivo, al “rito de escritura”.⁴ En este sentido, el fragmento adquiere un tono perfiladamente metaliterario, dado que es el propio narrador-escritor quien mide los alcances de su intento por capturar la multiplicidad de lo real. La sintaxis acumulativa es el procedimiento narrativo para recrear el desorden de la percepción, y al mismo tiempo, presentar un programa estético.

La autofiguración autoral se presenta, entonces, como la recreación en el relato de una política ficcional; los objetos, la historia y las experiencias del mundo “real” se yuxtaponen como elementos heterogéneos para dar forma a una escritura que no deja de remitir, ambivalente, hacia su propio proceso de composición y, en cierto sentido, hacia el proyecto general implicado en *Los mundos reales*. Esta escritura genera una condensación sintáctica de las percepciones y objetos que el propio texto describe como “apelmazamiento”. Ya no hay una representación objetiva del mundo y la realidad, sino un desajuste en la percepción que reordena esos sentidos, compone sensaciones y hace de la escritura una superficie que materializan “perceptos y afectos” (Deleuze y Guattari, 1991) en una sintaxis singular y un estilo proliferante. Así, “los ritos” articulan un significante que conecta las historias amorosas, la percepción de los objetos y el mismo acto literario; para finalmente advertir que escritura y sexualidad se imbrican como prácticas rituales. En consecuencia, es en la composición de la frase –en sus ritmos y detenciones– donde se establece un espacio que hace de la confusión y la proliferación una visión de la escritura contraria a cualquier jerarquía (alto/bajo), límite (adentro/afuera del relato) o adecuación de estilos; para hacer de la autofiguración del escritor en el relato el signo desestabilizante por excelencia.

II. Noche para el negro Griffiths (1976)

“El adverbio no es literatura, no.”

(Castillo, A. 2008b. *Noche para el negro Griffiths*, p.289)

En “Noche para el negro Griffiths” la configuración narrativa reúne espacios y personajes marginales a través de una voz en primera persona que, con insistencia, traza una imagen del escritor al interior del relato. Resulta evidente que esta forma textualizada y recurrente se dispone como mecanismo de verosimilitud y autofiguración a través de la cual se confunden deliberadamente los límites de la ficción: “Le expliqué [...] que hacía cuentos, libros: en una palabra, que era una especie de Poeta” (Castillo, 2008b, p.288). Al construir un personaje que se imbrica con la identidad autoral, la operación de escritura produce un enmascaramiento del discurso literario. El relato intenta reducir la distancia entre la figura de escritor y el plano de la ficción, confusión que abre un territorio de ambigüedades.

Resulta significativo advertir que el propio Castillo orienta el texto dentro de una polémica personal con Julio Cortázar. Con lo cual, la modulación de la voz y las referencias culturales construidas en el relato se presentan en la clave de una reescritura polémica⁵. En el “Posfacio” a *Las panteras y el templo* se hace explícita esta estrategia, perfilando la ficción hacia la controversia:

“Noche para el negro Griffiths” puede leerse como una discusión o una deuda. La primera versión de mi cuento es de 1959, pero lo terminé mucho después de haber leído “El perseguidor”. La tradición asegura que el plagio es la forma más sincera de la admiración: lo mismo vale para algunos desacuerdos. La trompeta, el *hot*, el barrio porteño de Barracas, opuestos al saxo, al *bebop*, al París de Cortázar, son polos de una velada discusión estética y momentos de mi deuda con un cuentista admirable. (Castillo, 2008b, p.301-302)

El cuento dispone una relación declaradamente intertextual (Kristeva, 1981); reescribir en modo desfigurado el relato cortazariano, implica formular una estética literaria diseñada como contraposición de espacios, lenguajes y referencias. En el texto de Castillo, el vínculo entre Griffiths, un mediocre trompetista afroamericano, y el narrador ejecuta un desacomodamiento, no solo de los criterios de verdad; sino que este caso particular pone en escena una disputa entre escritores, es decir, un enfrentamiento de políticas literarias al interior del espacio ficcional. A partir de esta operación, el texto se articula a través de las configuraciones afectivas del narrador con ese *otro*, Griffiths, que lo constituye. En este sentido, la subjetividad elaborada en el texto forma parte de una relación conflictiva, derivada de una conciencia en la que se unen el desprecio y la fascinación: “El jazz no me gusta. Ni el hot, ni el otro. Griffiths lo sabía. Y también

sabía, aunque sin entender la razón, que yo en el fondo lo despreciaba” (Castillo, 2008b, p.288). Este acercamiento escenifica una diferencia radical que es, al mismo tiempo, una aproximación crítica a los materiales del relato en la referencia a Cortázar. Sin embargo, en ese territorio diseñado por Castillo, ubicado en la noche de los bares suburbanos, la diferencia se hace próxima, y la otredad representada en Griffiths se acerca hacia la conciencia del narrador: “Descubrí con inquietud que yo estaba empezando a ponerme del lado del negro, a tocar con la banda que venía por la calle Basin, porque cuando me olvido del nombre de alguien es mala señal” (Castillo, 2008b, p.294). La identificación es, en realidad, una confusión y un desajuste en las categorías que cristalizan la subjetividad y, en este caso, se realiza en la exasperación de las diferencias.

La ficción habilita la puerta de entrada a un universo completamente ajeno al espacio urbano del bajo porteño, donde la música adquiere una funcionalidad específica en la exploración de esa alteridad. A través de Griffiths, el narrador puede acceder a un territorio radicalmente exótico, el New Orleans de principios de siglo, la ciudad del jazz y la prostitución:

Me apoyé en una tapia, en Barracas: a esperar. Y en la mitad de un coro, una especie de flash súbito, [...] abriendo una fisura por la que entraron juntos batería y trompeta entre una de aplausos y gritos e hilos dorados a fuego y patadas sobre el piso que hicieron asomar a sus ventanas a todas las muchachas del Distrito. (Castillo, 2008b, p.298)

La imagen de una “fisura” elaborada por el texto materializa un contacto, un acontecimiento que la escritura intenta capturar; produce una torsión, un *flash*, una iluminación, que desactiva definitivamente la clave realista. El instante que la escritura se esfuerza en capturar produce una concentración del tiempo y el espacio, plegando sus coordenadas para producir una unión imaginaria completamente antirealista emplazada en la conciencia del narrador. Esa iluminación repentina hace del texto una superficie abierta, compuesta de correspondencias, solapando espacios y temporalidades radicalmente distantes. Sin embargo, no habrá explicación, solo enunciación de una experiencia que no puede ser asimilada lógicamente, y que se articula como la consecuencia, enigmática, de lanzar una mirada hacia *el otro lado*.

La otredad como problema filosófico, crítico y estético atraviesa diversos relatos de Castillo. En este caso, la otredad configurada a partir de Griffiths, por extranjera y marginal, desarticula la molaridad del protagonista-narrador en el espacio de la ficción. Pero también la referencia al otro escritor con el que se disputa una visión de la literatura: Cortázar. En definitiva, el cuento se apoya en la autofiguración para conseguir una experiencia relacional y dialógica.

III. Crear una pequeña flor es trabajo de siglos (1976)

“Y esto es lo que quería escribir.”

(Castillo, A. 2008c. *Crear una pequeña flor es trabajo de siglos*, p.223)

Como texto ejemplar de la poética autofigurativa de Castillo cabe señalar un relato de composición plenamente intertextual, cuyo título traduce uno de los *Proverbios del Infierno* de William Blake: “To create a little flower is the labour of ages” (Blake, 1998, p.26), y su primera oración “Soy un escritor fracasado” (Castillo 2008c, p.213) reenvía hacia una narración de Roberto Arlt.⁶ A partir de estas claves literarias, el cuento crea el artificio del tono autobiográfico y confesional para narrar un recorrido de lecturas y relaciones amorosas de un personaje figurado con los rasgos del propio Castillo, así como de los escritores y críticos emergentes de la década del 1960. De hecho, según informa el “Posfacio” redactado por el propio Castillo, “hablo allí explícitamente de mi generación y hasta de mí, sólo que digo despreciar más de una cosa que amo” (Castillo, 2008c, p.302). En tono irónico y corrosivo, el relato revisa críticamente la imagen del escritor profesionalizado, así como su pertenencia generacional a la “Juventud Dorada del país” (Castillo, 2008c, p.213). Pero, sobre todo, es mediante el artificio narrativo en primera persona que Castillo elabora una instancia autorreflexiva:

A esta altura él era yo, había publicado un librito de versos y había empezado a dejarse convencer de que la vida es dura, que hay que vivir, que uno puede ir erigiendo el monumento más perdurable que el bronce y redactar la Sección Espectáculos del semanario tipo *Times*. Ser Horacio y Gatsby, en suma. Para esa época ya se me invitaba a fiestas con muchachas como juncos que aspiraban a recibirse de Simone de Beauvoir [...] en la cama, yo todavía podía hablarles de Kierkegaard, de epopeyas a redactar y del arte en general, sin que dejaran ver cómo se hartaban. (Castillo, 2008c, p.214)

Entre la figura del poeta latino y el diletante personaje de la novela de Fitzgerald, el relato tensiona diversos modos para esbozar una figuración autoral. Al tiempo que se problematiza la relación entre la literatura como rito personal en diálogo con la tradición, y su profesionalización anclada en la imaginación literaria del siglo XX. Esta polarización configura un discurso que transita, itinerante, entre un yo y un él, entre la intimidad de una visión subjetiva y la construcción de una figura pública. Al admitir este desdoblamiento, la narración construye simultáneamente una imagen del escritor junto al registro que parodia esa identidad, expandida hacia el retrato generacional. La década del sesenta se construye, ya en este texto de 1976, como una referencia cultural, una trama de lecturas y modos de sociabilidad. Junto al existencialismo –Kierkegaard, Simone de Beauvoir– se describe la modernización cultural implicada en una modulación intelectual profesionalizada: escribir para un semanario “tipo *Times*” (Castillo, 2008c, p.214). Del mismo modo, el texto introduce las experiencias del arte pop y la irrupción

de los nuevos lenguajes artísticos –“Encabecé un movimiento por la abolición del libro y a favor de un arte masivo, usable como un traje o un calzoncillo” (Castillo, 2008c, p.215)–; y si bien el texto no incorpora nombres propios, es verosímil conjeturar un tipo de crítico emergente en esta escena cultural, tal como lo fue Oscar Masotta: “Puse en argentino básico (y las firmé) las ideas de varios estetas homosexuales franceses” (Castillo, 2008c, p.215).⁷

Detrás de las referencias paródicas sobre la década del sesenta, el relato de Castillo revisa y focaliza las tensiones involucradas en una práctica profesional de la escritura, para contrastar una genealogía personal vinculada negativamente a esa profesionalización. Es decir, una vez más, en el centro del relato se produce un dispositivo autorreflexivo que examina las implicancias del “ser escritor” para desplegar, no solo una imagen narcisista del propio yo, sino una política literaria consciente. Desde los mecanismos de la ficción se polemiza con esa escena cultural enlazando contradictoriamente referencias a la tradición literaria. Así como en “Los ritos”, la autofiguración del escritor es el punto de apoyo para observar las tensiones entre la escritura y su mercantilización, entre el mundo social y la práctica literaria, entre la filosofía y los usos prácticos del saber, en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos” el escritor que fracasa, tanto en el amor como en sus búsquedas estéticas, configura una deliberada diatriba al éxito profesional: “Cundo necesito un buen traje, redacto un mal cuento. Y si hace falta más plata se escribe un libro sobre Perón o el Estructuralismo o el cadáver de Eva Duarte. Y ustedes, ¿qué hacen?” (Castillo, 2008c, p.222). Literatura y crítica se presentan como discursos atravesados por un componente abiertamente material, esto es, escribir por dinero o, en su defecto, escribir siguiendo las derivaciones de la teoría o la vida política. En consecuencia, frente a la imagen del escritor profesionalizado, la ficción de Castillo se posiciona como interpelación a las posibilidades de la exploración estética.

Sin embargo, esta tensa relación, nunca resuelta, no deja de estar atravesada por la productividad de una escritura dialógica, que se sirve de la reescritura para elaborar una puesta en abismo sobre las condiciones de la ficción contemporánea. Por esto, Castillo hace suya y reescribe un frase del cuento “El sur”: “A la realidad le gustan las simetrías, es cierto: la realidad, en el fondo, quiere parecerse a la literatura” (Castillo, 2008c, p.214). La simetría del modelo de ficción borgeana es retomada, ahora, para imbricar explícitamente realidad y literatura, o más precisamente, vida y experiencia literaria. En efecto, la figuración del escritor dentro del relato se propone como un dispositivo que revisa críticamente las representaciones sociales del autor de ficciones y del crítico profesional.

Castillo construye un personaje escritor que, a través de los diálogos y encuentros con Laura, configura derivas sin conexiones lógicas, incluso incorporando saltos temporales que desactivan la linealidad del relato sobre la relación de pareja. Sin embargo, la

codificación de esa relación se propone, estrictamente, en clave literaria, dado que la prosa narrativa hace visible el proyecto escritural de Castillo, elaborado en diálogo con textos consagrados por la tradición. Este procedimiento resulta evidente cuando el narrador describe los detalles de un sueño, interrumpiendo la secuencia narrativa para detenerse en las imágenes oníricas: “Había escalinatas en el sueño, altas plataformas superpuestas en la noche. Una especie de anfiteatro de basalto, y yo desnudo, pero sin experimentar vergüenza” (Castillo, 2008c, p.217). La visión del sueño recompone a partir del anfiteatro el escenario de las artes en la antigüedad, para luego superponer una serie de elementos que se dispersan. No obstante, la “superposición”, es algo más que un mero detalle librado al azar asociativo de la deriva discursiva, oficia como dispositivo de acumulación de imágenes y nombres de una genealogía literaria que incluye a William Blake, Edgar Poe y, finalmente Baudelaire, es decir, figuras paradigmáticas de la modernidad literaria recuperadas por el texto:

Nunca creíste en mi Albatros. Juro que el diálogo era así, y que yo dije Albatros. Y ahora, al verlo escrito a máquina, pienso que Albatros con mayúscula, el Albatros, mi Albatros, puede ser el nombre de un barco capitaneado por mí, una especie de barco pirata que los dos conocíamos en la región del sueño y entonces no todo es tan absurdo. El caso es que dije esa palabra, signifique lo que signifique. O quizás mi Albatros era lo que yo tenía en la mano, aunque no me parece que fuera un pájaro. No, al menos, uno cuyas alas de gigante le impidieran caminar. No tenés derecho a decir eso, murmuro Laura. Y ya no estábamos más en el anfiteatro [...] y aquello, bien mirado, era Callao a la altura de Vicente López. (Castillo, 2008c, p. 218)

La digresión narrativa configura el fluir de conciencia del narrador, yuxtaponiendo imágenes provenientes de la tradición literaria, así como registros dispersos del mundo común. El discurso se compone como una reescritura y apropiación del poema de Baudelaire “El albatros”, que es en sí mismo una definición en verso de la figura del poeta y su separación del mundo corriente.⁸ El poema –como toda la estética baudeleriana– elabora la distinción entre la experiencia poética frente a la vida terrenal, cotidiana, profesional; por ende, la referencia culta de evidente efecto intertextual horada la perspectiva mercantilizada de la literatura. Sin embargo, lejos de ingresar en un esteticismo torreमारfilista, la gramática narrativa de Castillo se compone como una confusión generalizada de órdenes y discursos; en esta conviven figuraciones canónicas junto a la banalidad cotidiana de las calles de Buenos Aires y las vicisitudes de una relación amorosa.

A pesar de esta profunda desjerarquización, la tensión entre la figura del poeta inscripta en una genealogía plenamente literaria –desde Blake, Poe y Baudelaire hasta Arlt y sus propios contemporáneos sesentistas–, Castillo elabora un vínculo problemático frente al mundo común y los usos mercantiles de la palabra. Por lo tanto, es la figura de escritor

el punto nodal a partir del cual se expone, materializa y modula la separación entre la autonomía del lenguaje literario, especialmente anclada en su tradición moderna, y el mundo corriente y profesionalizado. El relato hace visible esa confusión y la incorpora críticamente en su funcionamiento narrativo. El escritor en el relato es, simultáneamente, un lector de la tradición, un creador enfocado en la corrección detallista de su arte, una proyección de los fantasmas del autor, y un sujeto común; es decir, un espacio complejo, un personaje conceptual, un territorio de autofiguraciones y reflexiones polémicas. Esta autofiguración artificial potencia los constantes reenvíos hacia la trama compleja de lo real para sostener una contradicción no reductible, la pluralidad de una identidad, de su voz y sus visiones del mundo.

CONCLUSIONES

El arte de escribir y su tradición moderna se presentan en los relatos de Castillo como una genealogía de voces, tiempos y lenguajes donde el origen (el inicio) se desdibuja y recomienza en cada texto. Al pensarse como lector de la tradición, sus ficciones actúan y se componen como reescrituras. En este sentido, Castillo hace ostensible su política del lenguaje literario y los contornos de su propia figuración como escritor, interpelando su presente desde la irreverencia y recuperando las variaciones de la ficción moderna. Esto configura la modalidad particular de su autofiguración narrativa, realizada en el diálogo con objetos y sujetos triviales, componiendo una sensibilidad impropia que hace de su literatura un ejercicio ritual, aunque impregnado de las experiencias del mundo común.

Ser escritor, en Castillo, implica un trabajo sobre materiales banales que incluyen a la propia subjetividad, a fin de configurar registros sensibles y singulares que reorganizan ese universo de seres y objetos, incluso, la propia identidad autoral. Por lo tanto, sus ficciones adoptan una perspectiva crítica que desmantela las referencias duras y cristalizadas en una ortodoxia genérica; proponen en su lugar una poética de la confusión, una exploración (filosófica, ideológica, política, afectiva) de la trama de lo real designado con el signo de la pluralidad. Sus relatos dan forma, de modo simultáneo, a una práctica estética y crítica, trazan mapas que entran y salen de la ficción hacia el universo cultural para insertar al propio escritor en las derivas de una escritura expansiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

- Arlt, R. (1981). El Jorobadito. En: R. Arlt, *Obra Completa* (pp. 715-735). Buenos Aires, Argentina: Omeba.
- Baudelaire, C. (1979). *Obra completa en poesía*. Barcelona, España: Ediciones 29.
- Blake, W. (1998). *Matrimonio del cielo y del infierno*. Buenos Aires, Argentina: Need.
- Castillo, A. (2008a). Los ritos. En A. Castillo, *Cuentos completos* (pp.185-196). Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Castillo, A. (2008b). Noche para el negro Griffiths. En A. Castillo, *Cuentos completos* (pp.287-299). Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Castillo, A. (2008c). Crear una pequeña flor es trabajo de siglos. En A. Castillo, *Cuentos completos* (pp.213-225). Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Castillo, A. (1966). *Cuentos crueles*. Buenos Aires, Argentina: Jorge Álvarez.
- Castillo, A. (1976). *Las panteras y el templo*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Castillo, A. (1988). *Las palabras y los días*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Castillo, A. (2010). *Ser escritor* [1997]. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Castillo, A. (2015a). Grillerías. En A. Castillo. *El Escarabajo de Oro: edición facsimilar*, (pp. 148-149). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Castillo, A. (2015b). "Las armas secretas. Cuentos de Julio Cortázar", diciembre 1959, número 2. En A. Castillo. *El grillo de papel: edición facsimilar*, (pp.73-74). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* [1991]. Barcelona, España: Anagrama.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris, Francia: Gallimard.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. En J. Kristeva, *Semiótica 1* (pp. 187-225). Madrid, España: Fundamentos.
- Morello-Frosch, M. (2008). Prólogo. En A. Castillo, *Cuentos completos* (pp. 13-24). Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Saer, J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.

¹ Rodrigo Montenegro es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en materias del área de Teoría Literaria de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), es investigador radicado en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS). Ha publicado artículos sobre los vínculos entre literatura y política desde la década de 1960 a la actualidad. Investiga, además, las modulaciones de la teoría literaria reciente.

² Me refiero al “régimen representativo” según lo ha conceptualizado Rancière en diversos trabajos, especialmente *La palabra muda* (2009), *Política de la literatura* (2011) y *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013).

³ Según sostiene Rancière en *La palabra muda* “Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea. Y es una manera “absoluta” de ver. [...] En la absolutización del estilo las cosas se desligan precisamente de esta idea [naturaleza] Se desligan de las formas de presentación de los fenómenos y de la relación entre los fenómenos que definen el mundo de la representación. Se desligan de la naturaleza que los funda [...] de todo su régimen de significación. La “manera absoluta de ver las cosas” es la capacidad de manifestar esa vibración” (2009, p.142).

⁴ Cabe señalar la coincidencia en la exploración e identificación de la escritura como “rito” tanto en la ficción de Castillo, como en trabajo crítico de Premat: “La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos [] producen una figura de sí en tanto que autores” (2009, p.26-27).

⁵ El vínculo, en ocasiones polémico, entre Abelardo Castillo y Julio Cortázar se inicia en las revistas literarias dirigidas por Castillo. En el segundo número de *El grillo de papel* de 1959 se incluye una reseña crítica del propio Castillo sobre *Las armas secretas*, libro publicado ese mismo año, allí Cortázar es calificado como “uno de los mejores cuentistas argentinos” (2015b, p.73). La reseña es el inicio de un extenso diálogo entre los escritores, quienes establecen una relación epistolar desde 1960, que finalmente conduce hacia las colaboraciones de Cortázar en *El Escarabajo de Oro*. Este vínculo es reelaborado por Castillo en un texto incluido en *Las palabras y los días* (1988) donde describe una amistad marcada por el magisterio formal del Cortázar-escritor, las coincidencias políticas en la defensa del socialismo y las diferencias en lo que refiere su exilio parisino Cabe mencionar que la elección de Castillo, evitar el exilio, se sostiene aún cuando su nombre se encuentra presente en las “listas negras” elaboradas por los organismos de inteligencia del Estado dependientes de la Junta Militar. Castillo aparece calificado con la “Fórmula 4” que traduciría el más alto grado de vinculación con la “ideología marxista”. Esta “cercana lejanía” aparece detallada en *Ser escritor* (1997) en los términos de una relación personal, que no deja de ubicar a Cortázar en un canon de la narrativa nacional junto a Borges y Arlt. En efecto, Castillo sitúa a Cortázar en una posición central dentro de la tradición de la literatura argentina; y advierte en su “compromiso visceral” –ni intelectual, ni militante- la marca de una forma problemática de acercamiento hacia lo político, derivada de una torsión entre la noción de autonomía artística y el compromiso al modo sartreano.

⁶ Me refiero a “Escritor fracasado”, texto incluido en *El Jorobadito*. Textos reunidos en *Obra Completa* (1981) (p.715-735). Buenos Aires: Omeba.

⁷ En el número 31-32 de la revista *El Escarabajo de Oro* de 1966, se incluye en la sección “Grillerías” la crónica sobre un happening realizado por Raúl Escari, Eduardo Costa y Roberto Jacoby. Allí, Castillo adopta la postura de un irónico cronista para delinear una perspectiva de la escena cultural porteña y describir a cada uno de los asistentes: Juan José Sebrelí, Marta Minujín, Oscar Masotta, Enrique Pichon-Rivière, Lea Lublin. Cabe recordar que Oscar Masotta introdujo pensadores de la teoría francesa -como Lacan y Barthes- a la escena cultural argentina.

⁸ La referencia se realiza, específicamente, hacia el último cuarteto del poema: “El poeta es parecido al príncipe de las nubes // que frecuenta la tormenta y se ríe del arquero; // exiliado en el suelo en medio de los gritos, // sus alas de gigante le impiden caminar. // (Baudelaire, 1979, p.38).