



Tesis de Doctorado en Letras

EL MUNDO GÓTICO DE ABELARDO  
CASTILLO

María Virginia Ventura

2021



CC BY 4.0 DEED  
Attribution 4.0 International

Universidad Nacional de Córdoba; Facultad  
de Filosofía y Humanidades; Doctorado en  
Letras

EL MUNDO GÓTICO DE ABELARDO  
CASTILLO

Mgter. María Virginia Ventura

Director: Dr. Daniel Teobaldi

2021

*If I could dwell  
Where Israfel  
Hath dwelt, and he where I,  
He might not sing so wildly well  
A mortal melody,  
While a bolder note than this might swell  
From my lyre within the sky.*

Edgar Allan Poe (Israfel)

## ÍNDICE

Introducción.....	5
Influencia gótica: la tradición .....	45
La influencia de la vida y la obra de Edgar A. Poe en Castillo .....	49
La tradición gótica argentina que hereda Castillo.....	65
El Poe de Cortázar habitando la obra de Castillo.....	66
Borges y sus laberintos góticos en la obra de Castillo .....	70
La influencia del gótico de Quiroga en Castillo.....	81
<i>La casa de ceniza</i> y “La caída de la casa Usher” como Laberintos góticos.....	88
<i>El evangelio según Van Hutten</i> como laberinto gótico borgeano .....	113
Lo demoníaco como manifestación del Mal en <i>Crónica de un iniciado</i> .....	144
El poeta maldito y el alcoholismo en <i>El que tiene sed</i> .....	176
Conclusiones.....	205
Bibliografía.....	231

## Introducción

En la última década, el género gótico y sus afines (terror y *fantasy*) cobran una inmensa popularidad. Sin embargo, en gran medida, las obras que toman relevancia en la cultura popular y clasifican dentro de este género suelen pertenecer a la literatura de habla inglesa, masificadas gracias a Hollywood (y Netflix, entre otras plataformas de *streaming*). La percepción, entonces, sufre presbicia y no puede ver de cerca las obras que son atravesadas por el gótico. Se observa al género como extranjero y hasta extranjerizante. Pero él está inscripto en la literatura argentina desde sus inicios, y le otorga ciertos elementos que configuran el imaginario nacional. La investigación emprendida tiene como propósito demostrar la importancia de reconocer la presencia del género gótico en la literatura argentina contemporánea heredada de los padres literarios nacionales, tomando como fundamental la obra de Abelardo Castillo y logrando determinar las particularidades que adquieren sus variables como posibilidad generadora de nuevos horizontes de expectativas en las novelas de este autor. Su obra pertenece a la literatura argentina contemporánea, considerándose esta la que surge a partir de la segunda mitad del siglo XX, y el autor como el último de los grandes escritores de la narrativa argentina, hoy ya ausente<sup>1</sup>, y este es el motivo de conformar el corpus con una sección de sus obras: todas sus novelas. Se ha optado por las novelas debido a que el concepto de gótico nace con esa forma genérica: la novela gótica de fines del siglo XVIII.

El género siempre ha sido considerado como menor, como exagerado y carente de armonía, pero la propuesta de todo aquel que indaga en él es siempre la siguiente: “volver la mirada hacia un género que ha sido punto menos que denostado por gran parte de la crítica literaria: hablamos de la novela gótica” (López Santos, 2008, pág. 185). En cierta manera, este *volver la mirada*, es un ejercicio de legitimación del género. Por su parte, no es necesario legitimar a Abelardo Castillo como gran autor del Río de la Plata<sup>2</sup>, por lo tanto este *volver la*

---

<sup>1</sup> Abelardo Castillo fallece a menos de un año de haber iniciado oficialmente esta investigación.

<sup>2</sup> Se toma como referencia, a la hora de hablar del gótico, a Cortázar, que refiere a él como *gótico en el Río de la Plata*, antes que gótico argentino.

*mirada* no se expresará en revalorar obras góticas clásicas o tradicionales que han sido desacreditadas, sino que la propuesta es inversa: la presencia del gótico en su obra no puede menos que reforzar la valoración del género y sus variantes (el modo gótico y la afinidad gótica). Por lo tanto, la tarea es demostrar la presencia de lo gótico en la obra del renombrado escritor, sistematizando y explicando los elementos propios del género que caracterizan sus novelas y la forma peculiar que estos adquieren en estas obras de literatura argentina, como representación de lo gótico argentino contemporáneo y su tradición.

Al hablar de literatura argentina contemporánea, se centrará la investigación en el siglo XX debido a que es el período durante el cual el autor desarrolla su obra, por lo que existe la necesidad de establecer el significado del gótico en la Modernidad y lo que manifiesta en la literatura argentina. El conjunto de “experiencia de tiempo y espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades de la vida” (Berman, 1988, pág. 1) es lo que llamaremos Modernidad. Esta experiencia vital nos une como humanidad y a la vez “nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»” (pág. 1). Esto nos lleva, entre otras cosas, a cuestionarnos la estabilidad del género literario. ¿Es posible hablar de géneros estables? Carlos Culleré y José Amícola permiten establecer la definición de gótico argentino a pesar de los tiempos modernos y posiblemente a causa de los mismos ya que: “la modernidad se puede caracterizar ... como un fenómeno dominado por la historia del pensamiento, entendida como una progresiva ‘iluminación’” (Vattimo, 1985, pág. 10). A esta iluminación es a la que el gótico se opone.

El racionalismo de la Ilustración con su exigencia de orden, control y armonía - impuestos a partir del siglo XVIII- provoca reacciones de resistencia y rebeldía, que llevan a una búsqueda de lo irracional y desmesurado. Esa búsqueda se plasma en un sentimiento de nostalgia por la estética de la Edad Media, la cual se manifiesta, especialmente, en una apasionada valoración por la arquitectura de esa época, presente aún en las ruinas de castillos, cementerios, conventos y abadías y por un gran interés hacia leyendas y romances medievales, los cuales alcanzan una enorme popularidad durante una parte de los siglos XVIII y XIX (Caamaño).

En cierta manera, el gótico es el género propio de la Modernidad por oponerse a su iluminación. Por eso, por más superficial que parezca la necesidad de la atmósfera<sup>3</sup>, su primacía dentro del género tiene un fundamento ideológico muy poderoso. A pesar de la poca estabilidad de todo durante la era moderna, debido al fortalecimiento de una sociedad de consumo donde la renovación continua es necesaria para la sobrevivencia del sistema, los géneros literarios parecen permanecer relativamente estables, esto resulta un tanto paradójico. Parece estar ligado a la sociedad de consumo, aunque el género es mucho más que una herramienta del sistema, parece haber quedado supeditada a esto y ha perdido su verdadero valor.

La noción de género literario permite observar el funcionamiento de los estudios hermenéuticos estableciendo nuevos horizontes de expectativas en el pacto de lectura para profundizar y ampliar el conocimiento de la poética en torno al gótico y sus posibilidades. Los estudios de historia de la literatura restringen el potencial de sentido de una obra a su autor y a su tiempo, relegando al lector. “Es sabido que los autores considerados clásicos representan en cada caso a un determinado género literario. Fueron en su momento el cumplimiento perfecto de la norma correspondiente a este género” (Gadamer, 1997, pág. 358). Sin embargo, al abandonar la idea de estabilidad histórica de los géneros y al convivir entre ellos en el momento histórico contemporáneo, es necesario abandonar la noción de género histórico y ubicarse en el género desde una perspectiva hermenéutica considerando como fundamental la noción de fusión de horizontes.

Al realizar la lectura de una obra desde un género determinado, alejado de la perspectiva histórica, se le propone un horizonte de expectativas al lector. El *horizonte de expectativas*:

abarca los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra. Hay que diferenciar entre un horizonte de expectativas intraliterario, implícito en la obra, bajo el cual ha de entenderse, por ejemplo, “la pre-comprensión de los géneros” y la “contraposición del lenguaje poético y práctico” (Jauss, 1970, 173 s.), y un horizonte de expectativas extraliterario, que está dado por el mundo vital práctico del lector individual o de los estratos lectores. La reconstrucción respectiva del horizonte de expectativas intra- y extraliterario puede dar respuesta, según Jauss, a la pregunta sobre cómo fue recibida por el público una obra literaria en el momento de su primera publicación, por qué

---

<sup>3</sup> En los siguientes capítulos se irá profundizando sobre el concepto de atmósfera en el gótico presentando cómo se manifiestan en cada obra.

fue entendida en una época determinada de tal manera y en una época posterior de otra. En la recepción o *concretización* respectivamente diferente de un texto literario por lectores contemporáneos y ante todo por lectores históricamente sucesivos, se despliega, por encima de ello, el “potencial de sentido” de la obra (Schmeling, 1984, págs. 72-73)

Al hacer una lectura gótica de las novelas de Abelardo Castillo se propone un horizonte de expectativas en torno a sus lecturas. Así, el género afianza el pacto de lectura tomando en consideración que ya no es un factor histórico crítico a la hora de un estudio literario sino que es un factor hermenéutico. Una propuesta de lectura gótica representa cierta peculiaridad del pacto. Es necesario valerse de Gadamer para pensar la noción de pacto de lectura a través del género, tomando en cuenta la noción de *fusión de horizontes*: la unión del *horizonte del texto* con el *horizonte de expectativas* del lector. “Los horizontes separados como puntos de vista diferentes se funden en uno. Por eso la comprensión de un texto tiende a integrar al lector en lo que dice el texto, que desaparece de ese modo” (Gadamer, 1998, pág. 338). Cada vez que intentamos comprender un texto nos anticipamos a su sentido: leemos el texto con cierta expectativa, comprender es elaborar ese proyecto sujeto a revisión mediante la profundización de sentidos. Entre el horizonte del texto y el horizonte de expectativa del lector existe una tensión que se resuelve mediante la fusión de horizontes, el género literario funciona a modo de mediador. Ante esto, es fundamental considerar que el texto, en la era de la reproductividad técnica, se ofrece en el mercado desde un género que el lector conoce: “para su reconocimiento, es necesario ubicarlos dentro del sistema de géneros de una época, por relación con otros” (Arán, 2001, pág. 20). Este reconocimiento le permitirá establecer el horizonte de expectativas, que será posible fusionar con el horizonte del texto porque ambos concordarán en el género.

Hay pues, “textos”, y estos textos existen en relación con la industria de la cultura. La industria de la cultura es un gigantesco dispositivo para generar, precisamente, textos, artefactos culturales cuyo sentido se completará en el momento de la lectura. La cultura industrial, podríamos decir, es el contexto de cualquier tipo de textualidad en la que se piense: desde las formas más experimentales hasta las formas más obedientes de la regla, la ley, la previsión (Link, 2003, pág. 95).

En cierta manera, puede decirse que todas las formas textuales están (queriéndolo o no) sujetas a un género, que funciona como mediador de la fusión de horizontes del texto y del lector. “Lo que llamamos ‘géneros literarios’ [según Todorov] constituye un recorte histórico de ciertos tipos de discurso que fueron elevados al rango ‘literario’, institucionalizados y



convertidos en portadores de una norma estética” (Arán, 2001, pág. 24). Se convierten, así, en instituciones del arte que median entre el texto y el lector.

Esta investigación se centra en un género en particular: el gótico. La propuesta de lectura que se pretende establecer como método en torno al gótico se ejecutará a través de la triple mimesis de Paul Ricoeur. La hermenéutica de la triple mimesis se vale de las mediaciones simbólicas que establece Geertz. Él habla de la cultura como un sistema de símbolos, para él, la etnología propone ejemplos claros del simbolismo inmanente que facilita y dirige la narración que se constituye de ellos o se inspira en los mismos. La mimesis I, o prefiguración, consiste en la imitación del actuar humano, son meditaciones simbólicas que hacen posible la acción en un mundo determinado. La mimesis II, o configuración, es el mundo donde se plasma la intriga que se manifiesta en relatos históricos o ficticios: “constituye el eje del análisis; por su función de ruptura, abre el mundo de la comprensión poética e instituye... la literalidad de la obra literaria” (Ricoeur, 2013, pág. 114). La mimesis III, o refiguración, es la interacción entre el mundo del lector y el del texto, es la comprensión. Lo que Ricoeur llama *mimesis* I y *mimesis* III:

constituyen “el antes” y “el después” de *mimesis* II. Con esto me propongo demostrar que *mimesis* II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración. Reservo para la parte de esta obra consagrada a la narración de ficción la confrontación entre esta tesis y la que considero característica de la semiótica del texto: que la ciencia del texto puede establecerse en la sola abstracción de *mimesis* II y puede tener en cuenta únicamente las leyes internas de la obra literaria, sin considerar el antes y el después del texto. En cambio, incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar. Para la semiótica, el único concepto operativo sigue siendo el del texto literario. La hermenéutica, en cambio, se preocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores. No se limita a colocar *mimesis* II entre I y III. Quiero caracterizar *mimesis* II por su función de mediación. Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra... El lector es el operador por excelencia que asume por su hacer... la unidad del recorrido de *mimesis* I a *mimesis* III por medio de la *mimesis* II (pág. 114).

A la hora de proponer una lectura gótica desde esta hermenéutica, la prefiguración está sostenida desde el género en sí, la refiguración posibilita una modificación del género mismo mediante un proceso de configuración: “Un texto no es sólo producto de una combinación

preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales); es además una transformación de esta combinatoria” (Todorov, 2006, pág. 5). Los géneros son entidades históricas, por ello mismo, con el correr del tiempo y la aparición de nuevas obras, van modificándose.

Mediante el método hermenéutico se vincularán los elementos constitutivos y la simbología propia de lo gótico que se constituye para la interpretación de las novelas de Abelardo Castillo como participantes del género, ya sea desde una afinidad gótica o desde el modo gótico<sup>4</sup>. Esto contribuye con la noción de fusión de horizontes: si la obra es leída como gótica los símbolos que en ella se manifiesten se interpretarán de una manera particular. Tomando en cuenta que el gótico tiene una raíz inglesa y otra francesa, se procederá a constatar dichas formas góticas con la forma argentina que el género y sus características adquieren en las novelas de Abelardo Castillo. Para ello, se establecerán de manera descriptiva los elementos góticos que se presentan en las obras a estudiar y se determinarán sus variaciones en el trasplante a la literatura argentina. El hecho de proponer una lectura gótica de las novelas del autor, implica caracterizar y fortalecer las raíces del gótico contemporáneo en la literatura argentina, así como reconocer el valor del mismo y sus posibilidades hermenéuticas de interpretación. Formular una propuesta de lectura en modo gótico permitirá el abordaje no sólo de las obras de Castillo, también posibilitará su aplicación a otras obras de la literatura argentina que propongan la lectura desde el género como un codificador de pacto de lectura.

La literatura actual pretende desinstaurar la noción de género para romper los límites. Un escritor moderno no obedecería, entonces, a la clasificación por géneros. Esta intención se desarrolla desde el Romanticismo, que es (curiosamente) el movimiento que dará origen al género gótico literario. Según Blanchot<sup>5</sup>:

en la actualidad no hay ningún intermediario entre la obra particular y singular, y la literatura por entero, género último; no lo hay porque la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura (Todorov, 2012, págs. 57-58).

---

<sup>4</sup> Este concepto se desarrollará más adelante, cuando se caracterice propiamente al género.

<sup>5</sup> El texto citado a continuación corresponde a Todorov que explica y discute a Blanchot.

Para Blanchot, la existencia de géneros literarios impide que se destaque el único género que importa: el literario. Pero para Todorov, Blanchot sigue sosteniendo distinciones genéricas que intenta negar: los denomina *modos*. Así, la propia negación del género parece otorgarle entidad, por lo que los géneros no han desaparecido, sino que han cambiado: “Que la obra ‘desobedezca’ a su género no hace a éste inexistente; uno se ve tentado a decir: por el contrario... porque la transgresión, para existir como tal, necesita una ley” (pág. 59). De esta manera, también es posible afirmar que sólo puede verse la norma cuando es transgredida. A pesar de que Blanchot prefiera que no existan, las mismas son necesarias para que se transgredan los géneros. Pero, a su vez, estas transgresiones modifican al género en sí o crean un género nuevo: “Un género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (pág. 61). Los estudios desde los géneros literarios son importantes debido a que *nunca hubo literatura sin géneros*, si bien la misma los ha ido transformando, no hay históricamente un *antes de los géneros*. “El hecho literario es esencialmente evolutivo, una ‘construcción verbal dinámica’, que engendra en su propio movimiento los síntomas de su desestabilización” (Arán, 2001, pág. 18). Así, se afirma que los géneros cambian y cambia el hecho literario. Los modelos literarios están sujetos a variaciones sociales e históricas que plantean modificaciones en la literatura y sus obras. Pero existen ciertos parámetros más o menos estables: “La novela parece un género homogéneo que se desenvuelve de manera exclusivamente autónoma durante siglos. En realidad no es un género constante sino variable... Los rasgos del género evolucionan” (Tinianov, 2004, pág. 129). Por eso es que a la hora de estudiar un género literario, se debe hacer desde sus correlaciones. Correlaciones que encuentran también un correlato en la vida social, debido a que posee como la literatura un aspecto verbal. La vida social busca siempre orientar verbalmente una forma de texto y encontrar su correlato. Por más que la obra niegue su pertenencia a un género, su correlato con él se encontrará desde la vida social. “Timanov parte de la hipótesis de que cada obra literaria es un sistema y a su vez la literatura es un sistema y que, en última instancia habría un sistema de sistemas, que sería la cultura” (Arán, 2001, pág. 19). Estos sistemas son sustituidos por el cambio de sus funciones y las jerarquías de las mismas. “No hay géneros homogéneos ni completos, son variables y evolucionan ingresando materiales de otros sistemas... Los géneros por lo general mantienen la misma

denominación, aunque los rasgos funcionales que lo definen varíen considerablemente de una época a otra” (pág. 20).

Es en verdad importante el estudio de la literatura desde la problemática genérica, ya que “el siglo XX enfrenta la problematización de la categoría de género y de sistema genérico unida en buena medida a la noción de literatura” (Arán, 2001, pág. 12). Los géneros literarios no son meros instrumentos de ordenamiento de la materia literaria, su función es codificar un pacto de lectura, como establece Todorov, por lo tanto “los géneros del discurso... dependen tanto de la materia lingüística como de la ideología históricamente circunscrita de la sociedad” (2012, pág. 28). Es fundamental reconocer y analizar los géneros, “no reconocer los géneros equivaldría a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son justamente los eslabones por los cuales la obra establece una relación con el universo de la literatura” (2006, pág. 6). Por ello, no estamos ante una simple clasificación que permite ordenar los anaqueles de una biblioteca, sino ante un estudio de los modos en los que las obras se vinculan entre sí.

Sin embargo, es difícil delimitar y clasificar a cada obra dentro de un género literario, y al hacerlo se establece un condicionamiento en el pacto de lectura. Si bien Bajtín (2008) considera que existen tipos de enunciados relativamente estables a los que denomina géneros discursivos, también considera que su diversidad es inmensa: “porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros que se complejiza y crece a medida de que se desarrolla y complejiza la esfera misma” (pág. 245). Para él, el repertorio de géneros discursivos se vuelve cada vez mayor, creando entonces nuevos géneros de manera permanente, haciéndose cada vez más compleja la tarea de clasificar a una obra como perteneciente a uno u otro de ellos. Para Todorov los géneros mutan, creando géneros nuevos pero que derivan de los tradicionales (que no desaparecen porque esas obras continúan existiendo), y cada texto nuevo, a su vez, modifica al género del que participa:

El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales... Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos “género” y “especimen” según se aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica en teoría las propiedades de la especie; en consecuencia, las propiedades de aquél son deductibles por entero a partir de la fórmula de esta última...

Pero no ocurre lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy distinto: *toda* obra modifica el conjunto de las posibilidades, cada nuevo ejemplo cambia la especie (2006, pág. 4).

Es decir, el género muta, se modifica, se adapta con cada obra que aparece y reclama pertenecer a él. Algunas veces, se produce una nueva especie, que nace de una ruptura a la regla de un género existente. Si bien pueden aparecer nuevos géneros, los géneros originarios no desaparecen, se modifican. Las categorías genéricas nos muestran cómo las obras que se producen y se incorporan a los géneros existentes poseen la capacidad de modificarlos. Muchas veces, hasta generando nuevos géneros que derivan del anterior. “La producción de discursos produce individualidades y no regularidades. La lectura, a *posteriori*, constituye regularidades” (Link, 2003, pág. 106). Por lo tanto, al aparecer una nueva obra, esta tendrá más individualidades que regularidades, y Bajtín tiene razón en ello, podrían existir tantos géneros como discursos, pero la crítica será la encargada de constituir las regularidades que la incluyan dentro de un género propiciando determinado horizonte de expectativas en torno a la lectura. Esto es una necesidad en la literatura contemporánea, Link lo plantea así:

Lo cierto es que gran parte de la cultura del siglo XX, es decir de la cultura que nos importa, se reconoce como producida en relación con modelos genéricos más o menos estables y más o menos hegemónicos. En ese sentido, los géneros funcionan como un sistema de orientación, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto (pág. 94).

Para Link, las categorías *texto*, *industria* y *sujeto* sólo pueden comprenderse desde la modernidad, y por eso sólo hay géneros literarios desde la modernidad (precisamente, desde el siglo XVIII), cuando gracias a la revolución industrial se masifica la reproducción técnica de la obra de arte. “Son conocidas las enormes transformaciones que la imprenta, la reproducción técnica de la escritura, ha despertado en la literatura” (Benjamin, 2017, pág. 48). Desde entonces se habla además de manera casi permanente de la existencia de una crisis cultural. Sin embargo, solamente estamos ante la caída de los grandes mitos.

La tesis sociológica según la cual la pérdida de apoyo en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la extrema especialización han dado lugar a un caos cultural, se ve diariamente desmentida (Adorno & Horkheimer, 1994, pág. 165).

Si bien no se percibe una verdadera crisis cultural, lo que los autores citados pueden observar es que la masificación de la cultura la ha convertido en un negocio. En este negocio de la cultura, hay productos para todos. La industria cultural se ha encargado de envasar y etiquetar el arte, esto “sirve para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar” (pág. 168). Esto genera la banalización del arte que se desarrolla, principalmente, en los medios masivos, que poco a poco van perdiendo la intención de ser artísticos y se vuelven simples productores de contenidos de baja calidad que se transfiere a todas las manifestaciones de la cultura. “El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente” (pág. 166). El contenido producido tiene un bajo costo y se logra un alto consumo, la calidad baja para lograr mejores ingresos al negocio mediático. El arte se ha convertido gracias a las industrias en un objeto de consumo que debe ser producido al menor costo posible para ser vendido con el mayor de los beneficios. Para eso, se categoriza los productos de la cultura: se facilita la llegada a su público. La literatura, como forma de la cultura, está sujeta a la industria editorial que categoriza los productos en géneros análogos a los cinematográficos y televisivos, categorizando así a los consumidores y pudiendo vender su producto (el libro). Es necesario para la industria editorial adoptar los mecanismos de clasificación de las obras literarias que propone el mercado, para que la diversidad de géneros llegue a un lector específico. Así se clasificarán en ciertos géneros, obras que no responden del todo a los mismos. De esta manera, el lector (y en cierta forma también el autor), desde ese lugar que elige ocupar en la cultura, asume un posicionamiento político: aceptar o cuestionar las reglas de clasificación del mercado.

Las diferentes identidades culturales asumen en cada género literario un rol político y filosófico diferente. “El surgimiento de la cultura como un campo de intensa controversia política es uno de los aspectos más desconcertantes de la situación actual” (Benhabib, 2006, pág. 21). Cada grupo de obras se identificará con un género literario determinado en el que se plasmará una ideología particular. Estos modelos más o menos estables han construido las convenciones que permiten el vínculo entre el texto y el sujeto a través de la industria cultural. Las convenciones genéricas permiten que cada sujeto opte por el texto literario en el que se reconoce. “*Cultura* se ha vuelto un sinónimo ubicuo de *identidad*, un indicador y

diferenciador de la identidad” (pág. 22). Las identidades individuales se verán reconocidas, así, en los géneros literarios que el mercado constituye. En estos géneros sobre los que se reflexiona permanentemente se configuran “*instituciones de la cultura y el arte*” (Link, 2003, pág. 95). Es así como la industria de la cultura (específicamente la industria editorial, en este caso) ha logrado que los géneros literarios sean (al menos en apariencias) fácilmente reconocibles por el público, para funcionar como orientadores de consumo, como establece Link: “El género es un dispositivo para pensar las relaciones entre el sujeto, la ley y la verdad” (pág. 105). Esto hace que se reflexione poco sobre ellos como instituciones del arte, considerándolos una mera herramienta de clasificación para ordenar un producto que existe en relación a la industria cultural. “La industria de la cultura es un dispositivo para generar, precisamente, textos, artefactos culturales cuyo sentido se comprenderá en el momento de la lectura” (pág. 95). Ya sea al considerar que cada texto posee su propio género, como al pensar que existen entidades genéricas relativamente estables, en la actualidad es imposible escapar de la industria cultural. Sea cual sea el tipo de textualidad en la que se piense: “desde las formas más experimentales hasta las formas más obedientes de la regla, la ley, la previsión” (pág. 95), un texto no puede quedar exento a la clasificación genérica. Esta clasificación representa un problema que radica en la configuración de la *cultura de masas*: “es la cultura industrialmente producida, ... es la forma discursiva de una cierta forma de dominación, la cultura de masas funciona sobre la base de la repetición” (pág. 96). De esa forma, *la masa* aprende y reconoce algo tan complejo y abstracto como un género literario, la famosa pregunta “¿De qué es?” que se ejecuta con total naturalidad: “La manera natural en que la gente se acostumbra a manejar categorías nada naturales” (pág. 93). Esa es la importancia de los géneros en relación a la producción cultural.

Durante la vorágine de la industria cultural que producía para las masas, el mercado editorial se había encargado de la construcción de géneros.

Los géneros, en la cultura industrial, organizan la experiencia de las masas, su ‘vida cotidiana’. La complicidad entre género, texto y cultura, pues, garantiza la *legibilidad de la vida*. Cada género vendría a explicar una parcela de la vida, a garantizar una lectura de esa parcela, a organizar la experiencia (de las muchedumbres) con un tópico o aspecto de la vida (Link, 2003, pág. 96).

Para Daniel Link, el género colabora con la configuración identitaria del sujeto. Y aun habiendo sido creado para la cultura industrial, el género ha sobrevivido a la Tercera Ola.

Pero se diversifica cada vez más, encontrando nuevas formas. Estas nuevas formas suelen ser resultados de simbiosis con otros géneros o respuestas a demandas del individuo que ahora tiene voz propia y anuncia qué quiere que la industria produzca para él. Ante las nuevas tecnologías, las obras también cobran individualidad y ya no son definidas por el género y el género será redefinido por ellas.

Si bien los géneros literarios son instituciones del arte, evidentemente hay una finalidad relativa a las industrias culturales de establecer categorías genéricas: su proyección en el mercado. Las clasificaciones genéricas se utilizan para delimitar a un público lector adecuado para cada género, que muchas veces es consagrado como el *género popular* en una época determinada y la industria pretende que sea reconocido con facilidad. Muchas veces, el mercado se satura de este género, porque la industria editorial produce sin miramientos obras que el público consume vorazmente, sin fijarse en su calidad. Así, el género entra en un círculo de desacreditación. Se cree que lo que se produce en el género es malo, por lo que el género debe ser de poca calidad. Como establecía Chesterton con respecto al policial cuando se había vuelto muy popular:

En Londres debe haber más de novecientos noventa y nueve novelas de crímenes y detectives de ficción, casi todas ellas mala literatura o que ni siquiera pueden considerarse como tal. Si, como suele decirse, la gente prefiriera los libros malos, no podría explicarse que el único detective de ficción al que conoce todo el mundo fuese el único que es una obra de arte. Lo cierto es que la gente corriente prefiere cierto tipo de obras, buenas o malas, a otros tipos, buenos o malos, y están en su derecho de hacerlo (2011, pág. 59).

Chesterton observa que se considera al policial como un género inferior, indigno de ser leído o escrito por ciertos sectores de la sociedad, un género propio de clases bajas o criminales. Pero esto no tiene que ver con el hecho de que el género fuese malo, sino con que se habían escrito y publicado demasiadas novelas policiales como para que todas ellas fueran buenas (999 es un símbolo de infinitas) y todas ellas son vendidas. El público no prefiere las malas, por el contrario; sin embargo, en medio de tanto policial, resulta difícil elegir las buenas en un mercado saturado de policiales malos.

Con el gótico sucede algo similar. Según Nigel Glendinning:

el desprecio de este estilo arquitectónico por los árbitros del Gusto, a principios del siglo por ejemplo, corresponde a una visión histórica desfavorable a los godos, que se consideraban progenitores de la barbarie. El gótico era primitivo para estos



círculos, y sus edificios llenos de quimeras, harpías, ornamentos grotescos e irracionales, imágenes burdamente esculpidas y amontonadas sin sentido de unidad ni armonía. En la segunda mitad del siglo, en cambio, en una época en que se daba más importancia a la respuesta del espectador y al estímulo de los sentidos por la arquitectura, algunos autores vuelven a elogiar el gótico por la riqueza sensorial de sus edificios. Tales autores se maravillan de la singular delicadeza de los monumentos góticos, alaban su ligereza o ingravidez, y hasta encuentran una elevación majestuosa en sus construcciones, que faltaba en las de la Antigüedad clásica. Gracias al cambio de enfoque, el gótico o neogótico pasaba de los jardines, en donde quedaba arrinconado, al interior de las casas. Al estilo de las grutas y los pabellones rústicos se hace el de las chimeneas, librerías y sillas de los salones. Para algunos, a pesar de todo, el gótico seguía siendo primitivo o más bien lúdico; pero otros ya lo tomaban en serio, identificándolo con lo Sublime, tratándolo de estilo de carácter religioso, que los arquitectos podrían ofrecer a los más adictos a las tradiciones cristianas, y los estetas relacionar con el espíritu nacional de sus países. El neogótico dieciochesco, por lo tanto, supone un abanico de actitudes y colores (1994, pág. 102).

Desde sus orígenes, el género gótico va a encontrar una poderosa desaprobación por parte de la crítica (*los árbitros del gusto*) y a su vez una fascinación por parte de aquellos que identifiquen al género con lo sublime propio de la tradición cristiana. Según Miriam López Santos, el gótico ha sido denostado por gran parte de la crítica, acusado de simplista y falto de calidad; su público se consideraría de conocimientos simples y carente de juicio crítico, el hecho es idéntico al que acontecía con el policial (según Chesterton), se ha producido mucho durante esta era de reproducción técnica de la obra de arte y cuesta conseguir novelas góticas de calidad entre este mar de *noviecintas noventa y nueve* novelas góticas que los anaqueles de librerías y bibliotecas revelan. La crítica colabora con esta visión que simplifica el juzgamiento de una obra, criticando a todo el género en la totalidad de obras que lo componen:

Se viene advirtiendo, ya desde sus inicios, la acusación de un género simplista y falto de calidad. Sin embargo, no solo la censura, como se ha creído, fue la responsable de este estado de cosas; la propia crítica literaria de la época contribuyó sobremanera a obstaculizar un camino, ya de por sí extremadamente dificultoso. Debido a ello quizás, la consideración de la estructura de la novela gótica no haya variado un ápice desde que fuera divulgada, una vez multiplicado el número de obras de manera desconcertante, en un periódico inglés de la época (López Santos, 2008, pág. 188).

Esto se relaciona a la calidad de las novelas que encontramos entre la inmensa cantidad de obras góticas que se producen, la mayoría, como es lógico, se encuentran dentro del mero entretenimiento, de lo lúdico, y sólo pretenden saciar el hambre gótico de los lectores (y el

bolsillo empresarial). Sin embargo, al igual que ocurre con Sherlock Holmes, Drácula sigue siendo el personaje gótico más reconocido, y su novela es magnífica. López Santos asegura, por otra parte, que en esta denostación al gótico se ha ignorado la infinita cantidad de variantes que el género puede producir:

la vasta producción existente demuestra el infinito abanico de variantes que se pueden originar. Es más, la complejidad temática y estructural que esconde y la diversidad de interpretaciones teóricas a las que ha dado lugar apuntan en la dirección de una novela abundante en matices y en la que cada elemento del escenario y de la acción es introducido para contribuir a crear la impresión de ilimitado terror y de suspense palpitante. Solo desde esta perspectiva nos es posible comprender, entonces, la riqueza de estas novelas: sus atormentados personajes, el tratamiento dado a la mujer, el espacio literario, el vampirismo o el punto de vista del narrador (pág. 188).

Hay novelas, como las de Abelardo Castillo, que, al ser consideradas góticas, nos presentan lo sublime y están plagadas de elementos de crítica religiosa que sólo pueden observarse con detenimiento y reconocer sus simbolismos si las consideramos partícipes del género gótico. Por lo que la propuesta de esta investigación es observar las variantes que la novela gótica produce en la literatura del escritor argentino Abelardo Castillo, y realizar las diversas reflexiones teóricas que la lectura gótica postula, mediante el método hermenéutico. Por ello, es necesario reconsiderar la importancia de la mirada desde el género literario.

Para Link, retomando lo establecido anteriormente, los modelos genéricos no son tan fijos como pretende la industria editorial que clasifica las obras para reconocer patrones y modelos regulares de identidad que permitan organizar la experiencia de lectura, por eso, lo realmente curioso es que hay cierta estabilidad en los géneros existentes. La producción de discursos genera más individualidades que regularidades, sobre todo en torno al discurso literario, no resulta posible que un texto pertenezca sólo a un género, más bien, participa de varios. Además, la literatura del siglo XX quiere romper los límites impuestos por los géneros:

Sería incluso un signo de modernidad auténtica en un escritor que ya no obedezca a la separación de los géneros. Esta idea, cuyas transformaciones pueden seguirse desde la crisis romántica de comienzos de siglo XIX (aunque los románticos hayan sido grandes constructores de sistemas genéricos) (Todorov, 2012, pág. 57).

Por eso, el abanico que se abre es inmenso y, además, el estilo de cada género se modifica permanentemente.

Para Teobaldi, las categorías que definen un género literario se modifican dejando intervenir una forma de elaborar la trama que presta particular atención al lector. No son transgredidos, sino que se transforman: “Porque en literatura los límites se reformulan para dar lugar a otra u otras categorías, que emergen como factores que modifican lo anterior y dan paso a las nuevas formas, dinamizando el curso de las tradiciones” (2010, pág. 17). El género, según el autor, modifica su registro para aparecer como modos desviados e indirectos donde él está presente. A pesar de que se refiere al policial, lo mismo ocurre con el gótico. Es decir, así como “la novela policial argentina ha ido generando diversidad de transformaciones, desplazamientos que en el género habían constituido en espacios consagrados para la consolidación de ciertas características diferenciadoras” (pág. 15), la novela gótica ha hecho lo mismo y es el fundamento de esta investigación establecer cuáles son esas características que la diferencian del gótico de raíz europea. Siendo que los límites de los géneros se han transformado, es importante el planteo sobre cómo leer hoy una novela gótica. Así como la novela de enigma, el gótico “ha ido imponiendo sus propios mecanismos de lectura en un público que la ungió con la preferencia” (pág. 15).

El género gótico surge como una respuesta al iluminismo, un intento de preservar la tradición ante el desencanto de la razón a fines del siglo XVIII. Por lo tanto, no puede ser el mismo a mitad de la modernidad cuando la fe en Dios se había convertido en la fe en la ciencia, que a finales de la modernidad donde ya no hay más fe. Cuando la puja entre fe y razón ha sido superada por el nihilismo.

Vivimos en el mundo que Jean-François Lyotard nombró como *posmoderno...* Posteriormente, se han sumado otros calificativos para esta era, como *modernidad tardía* o *post-postmodernidad*; o *posmodernidad líquida*, como la llama Zygmunt Bauman; o época del *homo videns*, como ya decía Giovanni Sartori; o *cultura del hombre ligh* o *del pensamiento débil*, como analiza con profundidad Gianni Vattimo. Estas y varias otras denominaciones coinciden en que este mundo se gestó a partir del Modernismo, ya como reacción, ya como su continuidad; y la Ilustración, que con su fe en el progreso, en el dominio de la naturaleza y las verdades absolutas, nos prometió vislumbrar un futuro brillante (Caron, 2012, pág. 17).

Promesa que, de más está decir, no cumplió. La autora considera esta época como la última etapa de la Modernidad, en la que:

esas verdades absolutas se desvanecieron en este mundo que se “licuó”, al decir de Bauman, y transformó aquella esperanza de un mundo mejor en un mundo

desencantado, desesperanzado, que no puede creer ya en el progreso y continúa hacia un futuro incierto (pág. 17).

Nuestra era actual ha sido atravesada por tres etapas que configuran la Modernidad y hacen que se llegue al desencanto por el mundo:

La primera, llamada *providencia*, tiene como médula la esperanza en el *futuro en base a la fe*, porque se cree que es Dios quien ha programado nuestro destino, y por lo tanto, es la fe en ese poder superior la que nos ayuda a creer en el sentido de la vida y del futuro. La segunda etapa es la del *modernismo*, la del *progreso*, considerado una variante secular de la providencia, en la que se sustituye la fe por la *razón*, que pasa a ser la rectora de un futuro maravilloso. Y por último, la tercera etapa, la del *posmodernismo* nihilista, signada por el consumismo y la globalización como consecuencia de la política neoliberal, cuya característica es el *descreimiento*, ya que perdida la fe, tampoco se cree en la razón cartesiana como sustituto de la fe; es decir, el ser humano no encuentra otra posibilidad sino la de vivir en un mundo que se encuentra incierto y desencantado (págs. 21-22)

Se ha abandonado la *providencia* por el *progreso*, y al no obtener verdad en él, se cae en el *descreimiento* o nihilismo, que sólo puede llevar a la globalización y al consumo desmedido. Los géneros literarios son engendrados en un momento histórico determinado, “o mejor: relacionado con un período vagamente histórico” (Amícola, 2003, pág. 88). Si lo que define a un género literario es su contenido y este se relaciona a un período *vagamente histórico*, es fundamental comprender la Modernidad (o postmodernidad) para comprender el género gótico, tomando en cuenta, particularmente para esta investigación, las peculiaridades que se manifiestan en su contenido cuando el género se trasplanta al Río de la Plata.

Es posible establecer la hipótesis de que el gótico fue una respuesta al progreso (la segunda etapa de la Modernidad o al Siglo de las Luces).

Cuando Horace Walpole publicó en 1764 la narración que hoy consideraríamos fundadora de una nueva perspectiva genérica espacio-temporal (o “cronotópica”) bajo el título programático de *The Castel of Otranto*, le colocó el subtítulo de “A Story”. Ese largo relato había sido escrito desde un peculiar sitio que este escritor y aristócrata inglés se había hecho construir: un edificio presuntamente gótico que llevaba el nombre de “Strawberry Hill Castle”. Sólo años más tarde, en 1795, después de una extraordinaria repercusión del texto, su autor, consciente que la nueva línea que había fundado tenía que ver con su gusto arquitectónico de “revivalismo gótico” que lo llevaba a imaginar castillos de imitación, completó el título de su *best seller* con el agregado de “*A Gothic Story*” (Ellis 2000: 17). En ese segundo gesto literario se concentra hoy en día mucho de lo que la teoría crítica busca actualmente en los textos: una fecha concreta para descubrir los efectos de la recepción, así como una declaración poética explícita (Amícola, 2003, pág. 86).

El momento histórico se presenta como *La Era de las Luces* o *Iluminismo*, y el género gótico se caracteriza por ser subversivo a la idea que dominaba esta etapa, la fe absoluta en la ciencia: el progreso. Los textos góticos “iban en contra de la manera oficial de explicar los hechos. Como prueba de este carácter contra-hegemónico en pleno Siglo de las Luces, diversos autores. . . ponen el acento en la importancia de la secta de los *Illuminati* aparecida en 1776” (pág. 47). Esta secta pretendía negar todo aquello que la razón no pudiera explicar. La Revolución Francesa es la clave de este espíritu moderno:

tenía una irradiación tan colosal porque traía consigo las esperanzas de eliminar no sólo un sistema de poder injusto, sino el poder en general. Cundía la esperanza de que el cambio de las instituciones políticas terminara sacando a la luz al hombre mejor, al hombre libre (Safranski, 2009, pág. 35).

Es fundamental tener en cuenta que el gótico se engendra dentro del Romanticismo, y que se encargará en llevar al extremo las ideas de aquel movimiento, porque “toda época contiene sus propios desafíos y una verdad que es necesario captar y configurar” (pág. 25). Los miembros del movimiento observaban que la Revolución traería aparejado el triunfo de una nueva forma de tiranía, la tiranía de la razón y los románticos se darían cuenta de ello:

La razón se muestra tiránica en su intento de hacer tabula rasa, de destruir tradiciones, condicionamientos y costumbres, o sea, la historia entera en la que estamos inmersos. Se siente inducida a una limpieza general, a eliminar las tradiciones, que se le presentan como meros trastos viejos de antiguos tiempos. La razón ajena a la historia, que se arroja la potestad de hacer todas las cosas de nuevo y mejor es, pues, tiránica. Asimismo, la razón es tiránica cuando alza la pretensión de desarrollar una imagen verdadera del hombre, cuando presume de saber en qué se cifra el interés general, cuando en nombre del bien general establece un nuevo régimen de opresión (pág. 35)

El gótico nace en ese pensamiento romántico y lo lleva al extremo hasta convertirse en el principal opositor al Iluminismo:

Con él se quiebra, por primera vez, el mito eficaz del Siglo de las Luces, se desmorona una confianza, lo solar se tiñe de noche. La intuición ha sido concisa: si lo real excede lo constatable, entonces la oscuridad es un don, en tanto conciencia de la opacidad del mundo (Negroni, 2015, pág. 20).

Ante el desencanto del mundo que trae aparejada esta segunda etapa moderna, el gótico pretende reencantar tomando consciencia de la oscuridad y la falta de respuestas que el Iluminismo deja en la Modernidad. Eso ocurre en el siglo XVIII, pero en la actualidad el

gótico cobra un nuevo sentido. El gótico actual (el de la tercera etapa) con respecto al gótico de inicios de la modernidad (primera etapa) se encargará de percibir el nihilismo del hombre moderno, que no sólo se ha desencantado de la *iluminación*, sino que ha caído sumido en el mundo globalizado del consumo, donde la verdad no existe y nada puede darle respuestas. El primer gótico buscaba reencantar al hombre y desacreditar e Iluminismo, el gótico contemporáneo pretende devolverle al hombre nihilista el interés por la búsqueda a pesar de la ausencia de la verdad.

Pero, si el gótico es un género que se produce en una época determinada como respuesta a la historia, ¿es posible que aún exista? Amícola sugiere que lo que existe ya no es el género, sino el *modo gótico*. Para Amícola, los géneros literarios son determinados por los géneros discursivos, programando un modo de lectura:

socialmente e individualmente conectados con la realidad, los géneros de todos los días darían las pautas de cómo se comportaban los géneros literarios, igualmente correas de transmisión entre lo social y lo individual y completamente adheridos a las formaciones sociales (cambiantes) que los hacen posibles... pues el sistema de géneros determina de una manera específica las prácticas literarias, programando asimismo el modo de lectura (Glowinski 1989: 98-1002) (Amícola, 2003, pág. 89).

De manera que si, tomando lo que afirma Amícola, proponemos una lectura de una obra a partir del gótico (es decir, la proponemos como participante del género gótico), la lectura se realiza en modo gótico. Los textos literarios, para el autor (tomando a Derridá), no pertenecen a un género, sino que participan de él. El género se elabora fuera del texto y es una construcción cultural. Pero cada texto infringiría o adheriría a leyes de género mediante su propia ley. No hay géneros cerrados, sino una constante contaminación entre ellos. El género estaría definido por un contenido y establecido en un momento histórico, están conectados con la realidad y eso los transforma. Amícola, presenta la historia, el origen y los elementos que han ido constituyendo las diversas representaciones góticas, hasta su configuración en Argentina. Para él, durante el proceso histórico el gótico ha sufrido fuertes cambios y prefiere hablar del modo gótico, considerando que el género puro no se da en la actualidad. En mi tesis de licenciatura *Un héroe gótico para el siglo XXI* (2013) se llegó a la conclusión de que mientras el género gótico se vendía como algo estable, se había modificado mucho durante los últimos siglos. Poco queda del gótico del siglo XVIII en literatura contemporánea. Sin

embargo, su esencia no se ha perdido y convocaba a más de una obra literaria que, muchas veces, no está siendo leída como gótica.

El gótico es el estilo que crea las grandes catedrales medievales y que recobra relevancia en la literatura durante el siglo XVIII. Como se considera que el género se vincula a un momento histórico, es importante destacar las relaciones sociales que enmarcaron su redescubrimiento:

en la segunda mitad del Siglo de las Luces surge con repentina evidencia en el imaginario de los escritores el tema del Mal. Así mientras antes del siglo XVIII la conciencia de la existencia perentoria de la maldad se evitaba como tema discursivo, súbitamente se produce un cambio significativo de enfoque. Cualquier reflexión acerca de la maldad había sido controlada por la Iglesia por lo menos hasta la aparición del Iluminismo. Una versión no eclesiástica del tema amenazaba, por supuesto, sumergir el debate en un problema teológico insoluble, en tanto se temía que la omnipotencia de Dios no pudiera ser ajena a la propia existencia del mal. Describir el mal había sido, durante siglos anteriores negar la propia existencia divina o ponerla en claro entredicho. Es, por lo tanto, la lucha de los Iluministas contra la religión lo que lleva a pensadores y literatos a sentirse obsesionados a partir de 1750 por un asunto no resuelto por la teología (Amícola, 2003, pág. 89).

Este tema no fue resuelto durante el siglo XVIII y continúa siendo la temática fundamental del gótico hasta la actualidad. El gótico es un género profanatorio. El gótico se sostendrá, así, mientras el misterio de la existencia del Mal siga sin ser resuelto. Y aunque este género nunca desaparece, en el siglo XX recobra relevancia: “Gothic novels continued to appear in the nineteenth-century and have reemerged in **strength** as part of the paperback revolution of the last half of the twentieth century”<sup>6</sup> (Melton, 1999, pág. 297). Y es debido a esto que el género no se limita a desarrollarse en su lugar de origen. Su temática es tan universal para los tiempos modernos que su influencia llega a todo el mundo. Principalmente moviliza a los grandes autores argentinos del siglo XX ante la lectura de Poe<sup>7</sup>.

A partir de estas consideraciones será importante establecer las cuestiones pertinentes al método utilizado para esta investigación. La teoría de la recepción establece que una categoría *cero* configura un par que entabla entre sí relaciones de todos los tipos. La categoría fundamental sería el *gótico*, que establecería el par categorico siguiente: *el gótico anglosajón*

---

<sup>6</sup> “Las novelas góticas continuaron apareciendo en el siglo diecinueve y han reaparecido con fuerza como parte de la revolución de libros de bolsillo de la segunda mitad del siglo veinte” (traducción propia).

<sup>7</sup> Esto se especificará en el siguiente capítulo sobre las influencias.

(o también el gótico francés) y el *gótico argentino* (que es la categoría que nos preocupa establecer en las obras de Abelardo Castillo). Si se piensa que el gótico es un género anglosajón o francés, el gótico argentino parece estar supeditado al gótico originario. Pero la teoría de la recepción establece que no hay una superioridad en las obras producidas al originarse el género, por el contrario: la literatura argentina recibe al gótico y lo modifica. “El receptor es quien se toma como punto de partida, y ya no como punto de llegada: recibir es una actividad” (Chevrel, 1994, pág. 151). Abrir las puertas del estudio del gótico en la literatura Argentina, en la obra de Abelardo Castillo, supone una interpretación de la fricción de sentidos que se produce al recepcionar el género en la configuración de sus novelas. Esto permitirá redefinir los términos que componen la identidad literaria nacional, pensando que la misma recibe activamente un género para modificarlo. Una literatura que no se aparta de la oscuridad de los laberintos y los dobles que conforman el universo gótico, pero que, en cierta manera, los refiguran.

Lovecraft describirá al gótico como el género originario de la literatura de terror y destacará, sobre todo, su atmósfera: “Los viejos impulsos y la atmósfera son tan viejos como el hombre, pero los típicos cuentos sobrenaturales son... un vástago nacido en el siglo XVIII” (2009, pág. 461), es decir, este género es el primer paso del mito a la ficción. El género gótico recepciona los antiguos mitos y leyendas para configurar nuevos *mitos*, como pretenden los románticos. El Romanticismo es la época que da origen al género, y esto está fuertemente vinculado a la Modernidad, sobre todo a la época del progreso, donde el hombre ha perdido fe en los antiguos mitos e intenta abrazar la fe en la ciencia, que parece no otorgar respuestas. También, esas preguntas que los antiguos mitos intentaban desentrañar, se configuran en un campo superficial donde no se pretende responder al sentido de la vida, sino a la vida material:

Las preguntas relativas al sentido, que antes competían a la religión, se dirigen ahora a la política, lo cual trae consigo un empuje secularizador, que transforma las llamadas «preguntas últimas» en cuestiones sociales y políticas que apenas pueden negar su origen religioso (Safranski, 2009, pág. 36).

La primordial de estas preguntas últimas tiene que ver con el problema del Mal, un tema que era puramente religioso, pero que presentaba un conflicto de sentido. Esto se debe a tres proposiciones teológicas: “Dios es todopoderoso; Dios es absolutamente bueno; sin embargo,



el mal existe” (Ricoeur, págs. 21-22). El problema teológico que radica en esta afirmación es que solamente dos de tales proposiciones pueden estar en la misma frase sosteniendo la coherencia. Es decir, si Dios es bueno y todopoderoso, el Mal no debería existir, por lo que no sería tan bueno, más bien algo cínico, porque no quiere impedir que el Mal exista. Si Dios no puede impedir que el Mal exista, entonces no es todopoderoso. La teodicea intenta resolver la coherencia de dicha frase. Pero, tomando en cuenta lo que plantea Amícola (en torno a que antes del Iluminismo el Mal era sólo un problema religioso y a partir de entonces la literatura y el pensamiento empiezan a preocuparse por él), la literatura gótica también intenta generar la coherencia en esta frase o, al menos, de refutarla<sup>8</sup>. Lo cierto es que el Mal ya no es un tema religioso y la literatura lo ha abordado más que el pensamiento, desde los cuentos decimonónicos hasta la literatura gótica contemporánea. El Mal toma la forma de lo terrorífico: “El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar” (Safranski, 2005, pág. 14). Lo amenazador y lo misterioso que ronda a la figura del Mal lo hacen configurarse en *lo terrorífico*, que está presente (en forma de Mal) en los cuentos decimonónicos. Aunque ya existían muchas manifestaciones del Mal y lo terrorífico, “fue el inglés Horace Walpole, hombre intenso y universal, quien dio forma definitiva a la literatura macabra y se convirtió en su auténtico fundador” (Lovecraft, 2009, pág. 461). A partir de esta obra fundante, se considerará novela gótica a toda aquella que genere una atmósfera lo suficientemente lúgubre y sombría. Sin ella no podemos tener una obra gótica. Amícola y Culleré ponen el acento en eso para hablar de gótico.

Cortázar es el primero en apelar con certeza, en “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata”, a la existencia de un gótico en Argentina:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente

---

<sup>8</sup> El tema de la libertad será abordado más adelante, cuando se trabaje la temática concreta.

conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa (2004, pág. 105).

Para él, no hay una explicación clara de por qué este *estilo* origen anglosajón (y francés)<sup>9</sup> se manifiesta en el Río de la Plata:

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes (pág. 106).

Según Cortázar, las influencias no serían motivos suficientes para que exista un gótico en el Río de la Plata. Sin embargo, argumenta que el gótico es algo propio de la naturaleza humana. “Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico” (pág. 107). Cortázar ha realizado una gran exploración de lo gótico, tanto a nivel teórico como literario. Se considera a sí mismo como gótico, debido a que no fue atravesado por una educación *implacable*: “Si todos los niños son góticos por naturaleza, pronto descubriré que la mayoría de mis condiscípulos estaban ya sometidos a las leyes del realismo social” (pág. 109). Estas leyes proceden a eliminar lo que Coleridge llama *suspensión of disbelief*. Los elementos y arquetipos góticos se sitúan en un lugar particular: “they evoke a response that is not entirely ‘rational’— a response that may sit somewhere in between disbelief and, in fact, a *suspension of disbelief*”<sup>10</sup> (Gelder, 1994, pág. X). Para leer literatura gótica, es necesario tener la capacidad de suspender la incredulidad, pero sólo en parte. A diferencia del fantástico que se define entre maravilloso y extraño, el gótico se sostiene en la permanencia de la vacilación: no es del todo racional, por lo que necesita un poco de suspensión de la incredulidad.

Un aspecto que es interesante observar es que, a pesar de que Cortázar se considera a sí mismo como un gótico, suele ser tomado, en los estudios acerca de su obra, como un autor fantástico. Es frecuente que muchas obras poseedoras de características góticas suelen ser

---

<sup>9</sup> A pesar de que existe una novela gótica francesa, siempre el estilo se encuentra más asociado a la novela inglesa y a la literatura norteamericana posterior. Siendo que el género en lengua anglosajona es mucho más prolifero que en lengua francesa y se continúa escribiendo terminado el movimiento romántico.

<sup>10</sup> Evocan una respuesta que no es totalmente ‘racional’: una respuesta que puede ubicarse en algún lugar entre la incredulidad y, de hecho, una *suspensión* de la incredulidad (traducción propia).

consideradas en su lectura y estudio desde lo fantástico. Esto se debe a que el gótico y el fantástico comparten un elemento fundamental: lo sobrenatural. Según Todorov: “lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (2006, pág. 24). Sin embargo, esta explicación implica que lo sobrenatural debe ser resuelto mediante el establecimiento de nuevas leyes naturales (así el fantástico se volvería maravilloso) o el descubrimiento de que lo ocurrido no tiene nada de sobrenatural y reside detrás de ello una explicación acorde a las leyes del mundo (lo extraño). El gótico no se vuelve maravilloso ni extraño. En él, la vacilación se sostiene, la sobrenaturalidad se acepta sin ser explicada ni para el personaje, ni para el lector. Sin embargo, el fantástico se ha ido modificando con el tiempo como todo género, Todorov lo observa. En cierta manera, casi toda obra que participa del gótico, participa a su vez de lo fantástico. Pero el género desde el cual se propone leerla establece el pacto de lectura que permitirá acercamientos diferentes en su comprensión hermenéutica. Si una obra es leída desde lo fantástico se deja a un lado la visión ominosa y perturbadora de su simbología, no se presta atención a la atmósfera, ni al carácter perturbador que lo sobrenatural representa. Retomando el origen del gótico (el Romanticismo), considerar el aspecto fantástico del género es fundamental:

los románticos alemanes e ingleses no hicieron más que estrechar filas en contra del Iluminismo hasta colocarse más cerca de los *Iluminati* de lo que ellos hubieran estado dispuestos a aceptar. El romanticismo significa, en gran medida, una declaración y una adhesión sin freno a la causa de lo fantástico, pero la novedad consiste en que ahora sus cultores se basan en cuestiones estéticas y no sociales. Así Coleridge hacia 1790 va a insistir en el poder de la fantasía para despertar la percepción del lector ante el mundo (Amícola, 2003, págs. 48-49).

La *causa de lo fantástico* es llevada a la oscuridad en el gótico, la fantasía viene a despertar la percepción del lector ante la oscuridad del mundo. Por ello, fundamentalmente, a pesar de que el fantástico y el gótico están estrechamente vinculados, proponen diferentes horizontes de expectativas ante la lectura.

El gótico presenta sus simbologías características que permiten explorar la oscuridad del mundo, particularmente el Mal: “Todo el enigma del mal radica en que comprendemos bajo un mismo término, por lo menos en la tradición del Occidente judeocristiano, fenómenos tan diversos como, en una primera aproximación, el *pecado*, el *sufrimiento* y la *muerte*”

(Ricoeur, 2004, pág. 23). Estos serán los temas cuestionados por el gótico, para ello se valdrá de ciertos símbolos y arquetipos característicos. Culleré (2008) considera que el doble y el laberinto son estos elementos fundamentalmente góticos, heredados de la memoria mítica o arquetipos del inconsciente colectivo (Jung). Si bien existe un panteón sobrenatural característico del gótico: (brujas, vampiros, hombres lobos y todo tipo de monstruos perversos o siniestros), al volverse más sutil lo gótico, el doble y el laberinto son los que prevalecen con mayor fuerza. En la literatura argentina, es frecuente hallar ambos elementos con una importante presencia.

Cortázar considera importantes las lecturas de los autores argentinos:

Creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle Adam, el Prosper Mérimée de *La Venus de lile* y de *Lokis*, «Saki», Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce, Dino Buzzatti y tantos otros, constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico que nos es propio encontró un terreno que nada tiene que ver con una literatura de nivel mucho más primario que sigue subyugando a autores y lectores de otras regiones. Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros (2004, págs. 115-117).

Partiendo de lo fantástico, que les es propio a los rioplatenses, muchos autores argentinos participarán de la conformación de lo gótico nacional mediante sus obras. Cortázar rescata a los escritores anteriormente mencionados (Lugones, Borges, Quiroga, Cáceres y otros), y no encuentra una cantidad significativa de autores precedentes:

los antecedentes históricos del género gótico en el Río de la Plata son escasos y en general amorfos; se salvan los nombres de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) que, según Jean Andreu, es la que más se aproxima al modelo gótico anglosajón, y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), cuyos textos pasan sin exceso de genio por todas las variantes de lo gótico (págs. 106-107).

Carlos Culleré considera, por su parte, que: “Si se considera como texto inaugural de la literatura argentina *El matadero* de Esteban Echeverría escrito entre 1838-1840 y publicado en 1871 resulta extraño que no haya sido sucedido por una corriente afín al gótico” (2008, pág. 370). Parece así que la *goticidad* de los autores considerados por Cortázar, como la del

propio Abelardo Castillo, tienen más que ver con la influencia que con una herencia gótica rioplatense.

Este trabajo se instala entonces en la afirmación de la existencia de una novela gótica argentina, en una literatura poseedora de su propia simbología centrada en elementos góticos sutiles a partir de la observación y estudio de la obra del escritor Abelardo Castillo. Por tal motivo, el corpus de la investigación se encontrará centrado en sus novelas. Sin embargo, algunos de sus dramas serán considerados para configurar los elementos góticos de las novelas y una mejor comprensión de su poética, proponiendo una lectura gótica del autor. En Abelardo Castillo, el inconsciente oscuro, dual y laberíntico se presenta magníficamente, con una fuerte influencia de Poe y con una poderosa atmósfera lúgubre y ominosa. Sin el encanto de la fe medieval y con un alto grado de agnosia y nihilismo, lo gótico de Abelardo Castillo pretende rescatar la problemática del Mal, siendo la religiosidad y su simbología una fuerte presencia en sus novelas, que hace que resulte sumamente pertinente la lectura gótica. Y así, como durante el Romanticismo, el gótico de Castillo realizará una crítica hacia la religión y hacia el Iluminismo. Lo gótico se presenta crítico a los dogmas religiosos y, a la vez, a la Ilustración, al desencanto que impone. El gótico es una exploración de la oscuridad humana, a modo de intento de alcanzar la redención, aún sin el convencimiento de que sea posible. Por eso la temática del Mal y la religión resuenan tanto en sus obras. La concepción del gótico logra plasmar el horizonte de expectativas del género (o modo). La obra de Castillo es una obra teológica y agnóstica, como se demuestra en “El otro Judas de Abelardo Castillo: Traición o acto de amor” (Ventura, 2016) y como lo establece el propio escritor en las conversaciones que he tenido la oportunidad de llevar adelante con él. Al participar Castillo de lo gótico, se amplía el horizonte de análisis de su obra, ampliando a la vez el horizonte de sentidos de la literatura argentina y de la codificación del pacto de lectura. Sus cuatro novelas, *La casa de ceniza* (1967), *El que tiene sed* (1985), *Crónica de un iniciado* (1991) y *El evangelio según Van Hutten* (1999), se inscriben en el gótico, como se demostrará más adelante, ya sea en el sentido estricto del género o como un modo (el rol que se propone de los géneros al considerar que toda obra participa de varios y no pertenece sólo uno). Lo gótico encontrará, de esta manera, su lugar dentro de la literatura argentina como respuesta al descreimiento posmoderno. No se pretende caer en la simplificación de clasificar la obra como perteneciente a un género único. La lectura gótica de una novela es, en sí, una búsqueda

hermenéutica (López Santos, 2008), ya que la hermenéutica constituye el verdadero proceso de la novela, siendo la novela gótica una novela donde lo misterioso se perpetúa y se confunde la realidad con la fantasía; el día con la noche.

Existen una serie de variables que constituyen una novela como gótica<sup>11</sup>, el doble y el laberinto son las que destaca Carlos Culleré. Además, él brinda una *receta* que indica los *ingredientes* que pueden componer una novela gótica e intentan definirla:

He aquí un esbozo de dicha definición o, si se prefiere, una formulación en términos generales que se irá acotando y delimitando con el tratamiento ulterior de los respectivos ejemplos. El relato gótico (cuento, novela) se distingue **necesariamente** por: a) el entorno o ambientación (lúgubre, tenebroso o bien de un exotismo inquietante); b) la morada (imponente o grandiosa, sobresaliente en todos los casos y en primer lugar por su **personalidad** propia); c) la truculencia: “la calidad de truculento: cruel, atroz, excesivo”. VOX; d) el tremendismo (de tremendo: “terrible, formidable”. VOX. Estos dos últimos apartados c) y d) están estrechamente vinculados con lo que hemos llamado “efectos especiales” ...; e) el carácter esquemático y maniqueo de los personajes: buenos y malos de una sola pieza, con sus debidas excepciones, claro está; f) la imaginación morbosa que explora perfectamente –más aún, de modo casi excluyente– el potencial y las manifestaciones infinitas y proteicas del mal o el lado sombrío del ser humano y g) la incorporación de lo **sobrenatural** en cualquiera de sus formas (fantasmas y aparecidos, visiones, monstruos artificiales, entidades “entre dos mundos”: vampirismo, licantropía, brujería y hechicería, poderes inexplicables, etc.) aun cuando al cabo el relato termine por resolverse “razonablemente”. Huelga aclarar que puede faltar alguno (o varios) de estos ingredientes pero eso en nada altera la eficacia de la receta (o la inclusión en el género) de tan probada fortuna a lo largo de su dilatada trayectoria (2008, pág. 9)

Sin embargo, cabe destacar, algunos de estos elementos no pueden estar ausentes para considerar una obra como gótica. La atmósfera es una de las variables principales que no puede faltar, como tampoco la temática del Mal. Los otros elementos pueden presentarse o no, tener mucha fuerza o no, pero son parte de lo que se configura como literatura gótica. Cabe aclarar que Culleré ya considera incorporados a esta receta al doble y al laberinto. Hay personajes arquetípicos en el gótico, el doble es uno, los otros son: la bruja<sup>12</sup>, el vampiro<sup>13</sup>, el monstruo y el diablo. No es necesario que estos aparezcan para que una obra sea gótica,

---

<sup>11</sup> Se utiliza el término novela gótica tanto para considerar que la misma pertenece al género o participa de él, o es afín.

<sup>12</sup> Las brujas en la literatura gótica se han investigado en mi tesis de Maestría en Filosofía, Religión y Culturas Contemporáneas: *Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea*.

<sup>13</sup> Los vampiros en la literatura se han investigado en mi tesis de Licenciatura en Letras: *Un héroe gótico para el siglo XXI*.

sin embargo, su presencia remite inmediatamente a considerarla como tal. Lovecraft considera que con el tiempo el gótico ha ido sublimándose, volviéndose más elegante: “las técnicas mucho más sutiles obligan a dichas historias a tomar formas menos ingenuas y claras. La nueva escuela había de descubrir un ambiente más armonioso y los escritores no tardaron en aprovechar la oportunidad que se les brindaba” (2009, pág. 464). Así, también los monstruos, demonios, vampiros, brujas y dobles se tornan más sutiles. Su presencia arquetípica se observa latente en las novelas de Abelardo Castillo, como la sed vampírica de Esteban Expósito, la magia de las mujeres que se vinculan a los protagonistas, el pacto fáustico, y así es posible ir percibiendo la presencia de arquetipos góticos. De la misma manera, la presencia de lo sobrenatural se torna más sutil, así como la de las demás características mencionadas para la configuración del gótico.

Si bien se propone la lectura de estas novelas como góticas, algunas participarán con mayor fuerza que otras del género. Por lo tanto, se considerarán tres formas de participación del gótico: la afinidad gótica (Carlos Culleré), el modo gótico (José Amícola) y la novela gótica propiamente dicha. Para José Amícola, este tipo de novela ha infundido su encanto a todo tipo de formas narrativas y se expande al cuento y al relato, incluso al poema. Para él, esta es una novela que:

se inclina por un tiempo y espacio subjetivos según serán sentidos en el ánimo de la heroína<sup>14</sup>. Esa protagonista clave del gótico pasará, mediante un proceso donde se impide cualquier idea de maduración (o de un camino vital lineal), por el vaivén múltiple entre los juegos del presente y del pasado, así como será perseguida por fuerzas desproporcionadamente ilógicas y fuera del dominio de los personajes, cuya significación narratológica estará dada mediante un constante traspaso temporal del eje temporal al espacial. Para la estética gótica, los castillos paradigmáticos como Udolpho u Otranto podrán ser alcanzados en grandes o cortas zancadas de la geografía, pero lo importante será que esas bambalinas del gótico se vincularán a las emociones y a la experiencia individual, como dos caras de la misma moneda, por la que el tiempo anímico se transmuta en un espacio simbólico (2003, pág. 23).

Durante el surgimiento de la novela gótica, se encontraba en su plenitud la novela de aprendizaje, que se caracterizaba por su extensión, entre otras cosas que Amícola opone a la

---

<sup>14</sup> Amícola habla de *heroína* y no de *héroe* no porque en la novela gótica no haya héroes masculinos, sino porque su tesis distingue la novela gótica de la novela de educación, considerando esta segunda como una novela masculina y la gótica como femenina. Pero la narración puede tratar tanto sobre un héroe como una heroína. No se considerara relevante a esta investigación indagar en lo femenino de la novela gótica.

novela gótica, que también considera más femenina. Cuando surge la novela gótica, que proporciona una mirada simbólica radicalmente opuesta a la novela de educación, adopta esa misma longitud. Pero con el correr del tiempo, las diversas narraciones adoptarán esa postura. Incluso muchas novelas que no podrían ser consideradas góticas en sí mismas, adoptan muchos aspectos de ella, pudiendo ser leídas en *modo gótico*.

Siendo el gótico un género de origen anglosajón, es claro que no ha nacido en el Río de la Plata, sino que ha sido trasplantado. Culleré considera trasplantado al gótico que surge en el ámbito hispanoamericano (2008, pág. 9), ya que existe un origen del gótico de expresión francesa e inglesa, pero no en lengua española. El género trasplantado sufre adaptaciones, en algunos casos, prospera mejor que en otros. Estas adaptaciones hacen que las variables del gótico se modifican ligeramente en el trasplante a la literatura Argentina, y será pertinente observar estas modificaciones en las obras que constituyen el corpus de este trabajo de investigación. A partir del método hermenéutico se irán estableciendo las posibilidades góticas de las obras a indagar y se configurará, de esta manera, una genología gótica.

La hermenéutica de Gadamer permitirá pensar en el horizonte de expectativas mediante el cual se elaborará una poética de género gótico, que permita la lectura de diversas obras literarias que no son regularmente leídas desde el gótico, que habilite determinar las variables que puedan delimitar, de una manera flexible y con la única intención de establecer una lectura diferente, a una obra literaria como gótica ampliando el horizonte de expectativas y la fricción de sentidos que genera. Para López Santos (2008) la única metodología de investigación del género gótico es hermenéutica, esto debe a que el método, al igual que el gótico, resurge en el Romanticismo y en oposición a la Ilustración con Schleiermacher. Él busca una hermenéutica universal:

*ya no busca la unidad de la hermenéutica en la unidad de contenido de la tradición a la que había que aplicarse la comprensión, sino que la busca, al margen de toda especificación de contenido, en la unidad de un procedimiento que no se diferencia ni siquiera por el modo como se han transmitido las ideas, si por escrito u oralmente, si en una lengua extraña o en la propia y contemporánea. El esfuerzo de la comprensión tiene lugar cada vez que por una u otra razón no existe una comprensión inmediata, esto es, cada vez que hay que contar con la posibilidad de un malentendido (Gadamer, 1997, pág. 231).*

No habría así una tradición a la que responder, la universalidad de la hermenéutica de Schleiermacher tiene como punto de partida “la idea de que la experiencia de lo ajeno y la



posibilidad del malentendido son universales” (pág. 231). En donde menos frecuente se halla la posibilidad del malentendido es en la oralidad. El discurso escrito es más susceptible, pero es al hablar de arte donde el malentendido es más frecuente. La hermenéutica universal parte de la extrañeza que brinda la individualidad del tú. Esta hermenéutica es una crítica:

contra todo lo que en la era de la Ilustración se hacía pasar por esencia común de la humanidad, bajo el título de «ideas racionales», lo que fuerza a determinar de una manera radicalmente nueva la relación con la tradición. El arte del comprender es honrado con una atención teórica de principio y con un cultivo universal porque no existe ya un consenso ni bíblico ni fundamentado racionalmente que guíe dogmáticamente la comprensión de cualquier texto (pág. 232).

Es así como es posible considerar la Modernidad como un factor determinante para el *revival* hermenéutico. En sí, tanto el gótico como la hermenéutica son redescubiertos durante el Romanticismo para oponerse a la Ilustración, el gótico creando arte y la hermenéutica interpretando. A partir de esta postura es posible establecer que la hermenéutica es el método por naturaleza para el estudio de una obra gótica.

Desde la hermenéutica de Gadamer se pensará el gótico como un horizonte de expectativas. Los géneros son históricos, y por lo tanto responden a una tradición, pero con el correr del tiempo van modificándose. Esas modificaciones ocurren, como establece Bajtín, cada vez que un nuevo texto aparece. Un nuevo texto no crea un nuevo género, sino que responde a los géneros anteriores. Sin embargo, también se ha establecido que un mismo texto participa de varios géneros. Es decir, toma elementos de diversas tradiciones genológicas y se configura en un texto que puede ser leído desde varios horizontes de expectativas. El caso paradigmático es el de *Frankenstein* de Mary Shelley, que puede ser leída como novela gótica o como la primera novela de ciencia ficción, “participa a la vez de la novela de ciencia ficción y de lo gótico, de la fantástica y de la novela de tesis” (Link, 2003, págs. 120-121). Si es leída como novela gótica, el lector buscará en ella los elementos de esta tradición genérica; si es leída como ciencia ficción, hará lo mismo con esta otra tradición, y así con las tradiciones fantásticas y de tesis que considera Link. En esto consiste la lectura desde el horizonte de expectativas, pensando el género como el origen de lo que se espera de la obra.

Considerar una obra como participante de un género literario determinado es una forma de mediación entre el *horizonte del texto* y el *horizonte del lector* que permite la *fusión*

*de horizontes*, esto es: “los horizontes separados se funden en uno. Por eso la comprensión del texto tiende a integrar al lector en lo que dice el texto, que desaparece de ese modo” (Gadamer, 1998, pág. 338). Así, el género, desde una perspectiva hermenéutica, es una herramienta a la hora de lograr la interpretación del texto. El género es parte del horizonte del texto al ser clasificado como tal, pero, sobre todo, es parte del horizonte del lector que deposita en dicho texto una expectativa.

Desde el punto de vista del lector (o mejor dicho los lectores: el público), el género implica no sólo trato sino contrato. Es lo que Hans Robert Jauss ha denominado con cierto acierto y éxito «horizonte de Expectativas»... . El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro... . Es raro que el «receptor» tome un libro o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales (Guillen, 1985, pág. 149).

Más allá de que el autor pretenda romper los estereotipos de un género, aun así este responde a ellos. Las categorías gozan de tal popularidad que se constituyen en parte fundamental del horizonte del lector y también configuran (aún por negación) el horizonte del texto. Esta investigación pretende brindarle al lector la posibilidad de la expectativa de una lectura gótica de los textos de Castillo. Estas novelas tienen en su constitución una goticidad poderosa, donde es posible percibir la influencia de Edgar Allan Poe, de Borges, de Cortázar y otros autores góticos.

El gótico, al ser un género que recupera lo medieval desde una mirada moderna, una mirada contra el Iluminismo pero en favor de la destitución de las verdades únicas, se caracterizará por una simbología particular, que rescata la tradición y a la vez la redefine. Existe una relevancia fundamental en la conexión entre el simbolismo gótico de sus elementos con el género literario en cuestión. Las técnicas de estudios simbólicos, de análisis metafórico/alegórico, la mitificación propia de las obras permitirá la formulación de variables independientes que inciden en la configuración de las variantes góticas propias del autor, así como de la literatura argentina.

Desde la hermenéutica de Ricoeur, el estudio del símbolo se realiza mediante la triple mimesis. El autor establece una correlación entre Aristóteles y San Agustín, a pesar del abismo cultural que separa a ambos. La hermenéutica es superadora a la semiótica ya que esta última sólo tiene en cuenta el texto, no considera ni el antes, ni el después. “En cambio,

incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por un autor a un lector que la recibe y así cambia su obra” (Ricoeur, 2013, pág. 114). La semiótica sólo fija su atención en lo que Ricoeur llama la *mímesis II* y se olvida de la *mímesis I* y de la *mímesis III*. La idea de *mímesis* es tomada de Aristóteles. La narración es una imitación de la realidad, asume algo de ella, la configura en texto y la transforma al percibirla como lector. La hermenéutica, a diferencia de la semiótica, toma en cuenta autores, obra, lectores y toda la gama de experiencia que surge en el intercambio de estos tres:

No se limita a colocar *mímesis II* entre I y III. Quiero caracterizar *mímesis III* por su función de mediación. Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. Como corolario, se verá, al término del análisis, que el lector es el operador por excelencia que asume por su hacer –acción de leer– la unidad del recorrido de *mímesis I* a *mímesis III* por medio de *mímesis II* (pág. 114).

Toda narración parte de una prefiguración: la *mímesis I*. La trama de toda narración es: “una imitación de la acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales, la semántica de la acción explica esta primera competencia” (pág. 116). Estos rasgos estructurales de la narración establecen presuposiciones en torno a la misma. Todo lector se encuentra familiarizado con la estructura de una narración, esta se constituye por una red conceptual que determina la acción (el hacer), aun cuando el relato se inicie por el final o se altere el orden temporal en el que se suscitan los hechos, la acción no se verá alterada.

Se puede explicar la relación entre la red conceptual de la acción y las reglas de composición narrativa recurriendo a la distinción, familiar en semiótica, entre el orden paradigmático y el orden sintagmático. En cuanto provienen del orden paradigmático, todos los términos relativos a la acción son sincrónicos, en el sentido de que las relaciones de intersignificación que existen entre fines, medios, agentes, circunstancias y lo demás, son perfectamente reversibles. En cambio, el orden sintagmático del discurso entraña el carácter irreductiblemente diacrónico de cualquier historia narrada. Aunque esta diacronía no impide la lectura al revés de la narración (pág. 118).

De hecho, la inteligencia narrativa permite seguir la trama<sup>15</sup> desde la diacronía, integrando agentes, motivos y circunstancias en una acción. “Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y a tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas” (pág. 119). El género opera como parte de esta tradición cultural que delimita un tipo de trama que colabora en la comprensión del texto. La función genérica dentro de la interpretación hermenéutica aparece así en la prefiguración, y determina las *mimesis* siguientes.

Hasta aquí, se establecen dos de los tres rasgos de la mimesis I: la estructura y el tiempo. Pero el principal rasgo al que se atiende en la prefiguración, como composición narrativa, es la comprensión práctica de los recursos simbólicos:

Si es cierto que la trama es una imitación de acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales, la semántica de la acción explica esta primera competencia. Además, si imitar es elaborar la significación *articulada* de la acción, se requiere una competencia suplementaria: la aptitud para identificar lo que yo llamo *mediaciones simbólicas* de la acción, en el sentido clásico que Cassirer da a la palabra símbolo y que ha adoptado la antropología cultural (Ricoeur, 2013, pág. 116).

El rol del símbolo será fundamental en esta tesis, la simbología gótica que poseen estas obras de Abelardo Castillo será la principal problemática a desentrañar. La importancia del símbolo es clave en la configuración o *mimesis* II, pero también se encontrará prefigurado:

El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial (Cassirer, 1968, pág. 26)

Para Cassirer: “Un símbolo humano genuino no se caracteriza por su uniformidad sino por su variabilidad. No es rígido o inflexible sino móvil” (pág. 36). Este carácter variable del símbolo hace posible las diversas interpretaciones que surgen del mismo, “determinará qué

---

<sup>15</sup> Ricoeur comprende la trama como la disposición de los hechos.

aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética” (Ricoeur, 2013, pág. 119). Así en las novelas de Castillo estos símbolos son puestos en juego y se han traspuesto poéticamente. El aspecto simbólico será el que mayor importancia presente en esta investigación. Según Freud, el sueño y otras formas análogas al mismo, ocultan el deseo en forma de símbolo. El arte poético es análogo del sueño, si se lo observa desde una mirada psicoanalítica por lo que se inscribe en “una región del lenguaje que se anuncia como lugar de significaciones complejas donde *otro* sentido se da y se oculta a la vez en un sentido inmediato, llamaremos símbolo a esa región del doble sentido” (Ricoeur, 2014, pág. 10). Pero desde la fenomenología de la religión, el símbolo no es una forma de ocultamiento: “no conoce el símbolo como distorsión del lenguaje, para ella es la manifestación de otra cosa que aflora en lo sensible —en la imaginación, el gesto, el sentimiento—, la expresión de un fondo del que también puede decirse que se muestra y se oculta” (pág. 11). Ese fondo, es considerado la revelación sagrada, pero que no se devela a simple vista humana, porque no pertenece a este mundo. La obra de Castillo funciona en torno a esta mirada fenomenológica al hablar de símbolo.

El aspecto temporal de la *mimesis I*, es desarrollado por Ricoeur a partir de la idea de tiempo de Heidegger: “el tiempo como ‘aquello’ en lo que actuamos cotidianamente” (Ricoeur, 2013, pág. 125). El tiempo es el tercer rasgo de la pre-comprensión que detalla el filósofo, tiene que ver con las posibilidades de configuración del tiempo narrativo. Hay una estructura temporal reconocible en la acción que al configurarse en el tiempo narrativo incorpora sus características temporales. Si bien la acción se comprende por una familiaridad con su red conceptual y los símbolos que median, también es necesario reconocer lo temporal, su estructura. Ricoeur parte de la paradoja que inicia la fenomenología de la acción: “La estructura discordante-concordante del tiempo según San Agustín desarrolla en el plano del pensamiento reflexivo algunos rasgos paradójicos, cuyo primer esbozo puede iniciarlo efectivamente la fenomenología de la acción” (pág. 124). Según ella, no hay tiempo futuro, ni presente, ni pasado, sino un triple presente. El presente de las cosas futuras, hacia el cual la acción se proyecta; el presente de las cosas pasadas, que recupera lo pasado al hoy mediante los dispositivos de la memoria; y el presente de las cosas presentes es el ahora desde el cuál pienso el mañana y el ayer. Para la fenomenología lo que importa es cómo la praxis narrativa cotidiana ordena cada uno de estos presentes uno con respecto al otro, sin necesidad

de entablar un orden cronológico cuantitativo, no importan los días, las horas, los meses, los años, el orden se establece mediante la propia narración, incluso aunque esta no narre en orden los hechos, sino que ellos siempre son narrados desde un presente. “Lo importante es el modo como la praxis cotidiana *ordena* uno con respecto al otro el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente. Pues esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración” (pág. 125). Lo que a Ricoeur le importa para la mimesis es la *intra-temporalidad*.

La caracterización de la temporalidad... es fundamentalmente deficiente, por ser inherente a la temporalidad misma o que se puede llamar un tiempo mundano en el riguroso sentido del concepto temporal-existencial de mundo. Cómo es ello posible y por qué es necesario es lo que hay que llegar a comprender. Con ello quedará esclarecido el “tiempo” de que se tiene vulgarmente noción, aquel “en que” se ponen delante los entes, y a una la intratemporalidad de estos entes (Heidegger, 1993, pág. 436).

Aunque parezca difícil vincular la *intratemporalidad* a la narración, Heidegger continúa su texto afirmando que hay vínculo entre el tiempo y la historiografía. La ventaja de la intratemporalidad con respecto a la historicidad, es que la primera no busca representar el tiempo de manera lineal, como una sucesión de *ahoras*. Así se presenta lo que Ricoeur llama *primer umbral de la temporalidad*, que al ser reconocido establece un puente entre el orden de la narración y el orden de la historia. Para que se produzca la *mimesis I*, hay que “comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión... se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (Ricoeur, 2013, pág. 129). Narración que, al igual que la narración histórica, tiene pretensión de verdad. Pero al encontrarnos ante un relato ficcional no se nos presenta el problema de la referencia o de la verdad.

La *mimesis II* es la mediadora entre la I y la III. Logra esta mediación mediante la trama. En primer lugar: “la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (Ricoeur, 2013, pág. 132), crea una historia de una serie de acontecimientos. En segundo lugar: “integra juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.” (pág. 132), y así va enriqueciéndose. Cuando Aristóteles habla de la trama, no toma en cuenta el factor tiempo, pero para Ricoeur está implícito, y lo observa en la paradoja agustiniana del tiempo, que la trama resuelve de modo poético.

El acto de construcción de la trama combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica y otra no cronológica. La primera constituye la dimensión episódica de la narración: caracteriza la historia como hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configurante propiamente dicha: por ella la trama transforma los acontecimientos *en* historia (pág. 133)

La solución a la paradoja temporal es el acto poético, este acto le revela al lector la capacidad de la historia de ser continuada. La historia avanza mediante peripecias que hacen que termine en una esperada *conclusión* que paradójicamente podría continuar. Pero le da a la historia un *final* que hace que la historia se perciba como un todo. “Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esa conclusión” (pág. 134). Eso debe ser aceptable y congruente con los episodios que se unieron para contar la historia. Poéticamente se logra solucionar la paradoja de que la historia pueda continuarse. Esa es la dimensión episódica que sigue un orden lineal de los acontecimientos narrados. “Los episodios se siguen sucesivamente de acuerdo con el orden irreversible del tiempo común a los acontecimientos físicos y humanos” (pág. 134). Siempre responden a un orden cronológico, a la pregunta *¿y luego?*

Pero en la narración, los episodios no se configuran en orden. “La dimensión configurante, en cambio, presenta rasgos temporales contrarios a los de la dimensión episódica” (Ricoeur, 2013, pág. 134). Esta dimensión no es atemporal, pero se rige por el tema. El tiempo narrativo se encarga de mediar entre la dimensión configurante y la episódica. El sentido de la configuración de la trama se da por el sentido del punto final que hace que la historia sea vista como un todo. Seguir una historia no es conocer tanto el sentido que le atribuimos a la historia como un todo, más bien es “aprehender los propios episodios bien conocidos como conduciendo a este fin. Una nueva cualidad del tiempo emerge en esta comprensión” (pág. 135). El tiempo se representa como transcurrido del pasado al futuro. Como si se cambiara el orden temporal lógico. “Al leer el final en el comienzo y el comienzo al final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales” (pág. 135).

Es importante considerar el rol de la imaginación creadora como productora del esquematismo que permite la conexión entre *mimesis III* y *mimesis II*, que se desenvuelve en reglas existentes y también las crea, no está libre de las mismas. La imaginación creadora es la encargada de categorizar el entendimiento esquematizándolo. “El esquematismo posee

este poder porque la imaginación creadora tiene fundamentalmente una función sintética. Une el entendimiento y la intuición engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas” (Ricoeur, 2013, pág. 136). La historia que constituye el esquematismo tiene las características otorgadas por una tradición. Una tradición juega con la innovación y la sedimentación. Los paradigmas son sostenidos por la sedimentación, de la que se desconoce su génesis porque se ha perdido en el tiempo. Así, si bien podemos considerar que los géneros *gótico* y la concepción del género *novela* responden a una tradición cuyo origen podemos percibir, no es posible rescatar la sedimentación que hacen a la constitución básica de toda narración. La *sedimentación* se produce en muchos planos. Podemos ver cómo la idea aristotélica de *tragedia griega* ha dominado el desarrollo de la literatura occidental, pero no podemos olvidar que existen influencias celtas, hebreas, cristianas, irlandesas, eslavas, y otras en nuestra cultura.

La tradición narrativa ha sido marcada no sólo por la sedimentación de la forma de concordancia discordante y por el *género* trágico..., sino también por los tipos nacidos más cerca de las obras singulares. Si englobamos *forma*, *género* y *tipo* bajo el título de *paradigma*, diremos que los paradigmas nacen del trabajo de la imaginación creadora en estos diversos planos (pág. 137)

Ricoeur considera al género como parte del paradigma que interviene en la *mimesis III*. Así, los géneros surgen en un momento histórico donde varias obras se manifiestan respondiendo a un tipo determinado (el paradigma). El nuevo género se configura a partir de reglas de experimentación que cambian por la presión de nuevas invenciones, y se resisten a la vez al cambio por el proceso de sedimentación. Así es como el género gótico no desaparece por completo, y aún estando en una época lejana a su aparición permite observar su presencia.

También existe un factor de innovación que está unido a la sedimentación. Es decir, una obra nueva, partirá de lo sedimentado anteriormente y a la vez aportará algo nuevo al género en cual se instaura o desde el cuál es leída. “Siempre hay lugar para la innovación en la medida en la que lo que, en último término, se produce en la *poiesis* del poema, es siempre una obra singular” (Ricoeur, 2013, pág. 128). Pero la innovación sigue reglas, la imaginación no crea de la nada, sino relacionándose con los paradigmas de la tradición. El género es parte de esos paradigmas, y cambiar a un género por completo no es tan frecuente, porque el principio formal de la discordancia-concordancia no significa la muerte de la forma narrativa.



La deformación regulada constituye el eje medio alrededor del cual se reparten las modalidades de cambio de los paradigmas por aplicación. Esta variedad en la aplicación es la que proporciona una historia a la imaginación creadora y la que, al hacer contrapunto con la sedimentación, hace posible la tradición narrativa (pág. 139).

Así, por más que toda novela actual se considere *antinovela*, sigue estando sujeta a la tradición de la novela propiamente dicha. Así, aun considerando que ya no existe el gótico como género propiamente dicho, ya que este ha sufrido numerosas innovaciones, existe una tradición gótica a la que se responde.

Para Aristóteles, la catarsis permite expurgar emociones y la poesía aprender sobre lo universal, por lo que la mimesis se cumple en el lector. En la *mimesis III* se produce la intersección entre el mundo del lector y el del texto. Hay una estructura pre-narrativa de la experiencia. Se encuentran en la vida cotidiana: historias aún no narradas, historias en potencia. Ricoeur describe el concepto de *historia no narrada* viendo la vida como un relato que busca narrarse: “Contamos historias porque, al fin y al cabo, la vida humana necesita y merece contarse” (2013, pág. 145). El relato de la vida pone en acción el proceso de comprensión de la misma:

El proceso de comprensión, de configuración no se consuma en el texto, sino en el lector y... posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente diría que el mundo del relato brota en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. El acto de *leer* se convierte, así, en el momento crucial de todo análisis. Sobre dicho acto descansa la capacidad del relato de transfigurar la experiencia del lector (2009, pág. 48).

La transición entre *mimesis II* o configuración y *mimesis III* o refiguración es una operación que se produce en el acto de lectura.

Los paradigmas recibidos estructuran las *expectativas* del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados por la historia narrada. Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector. En una palabra: regulan la capacidad que posee la historia para dejarse seguir. Por otro lado, el acto de leer acompaña la configuración de la narración y actualiza su capacidad para ser seguida. Seguir una historia es actualizarla en la lectura (2013, pág. 147).

La propuesta de esta investigación es actualizar la lectura de las novelas de Abelardo Castillo mediante el género gótico, demostrando cómo las mismas responden a una tradición, y establecen a la vez los sedimentos para configuraciones futuras en torno a lo gótico, mediante la innovación. Se propone un lector que parta en búsqueda de la simbología gótica para una

nueva comprensión de las obras y la observación de la herencia gótica que existe en la literatura del Río de la Plata que estableció sedimentos para que la literatura argentina tenga cualidades propias del género en cuestión.

Partiendo de la *estética de la recepción*, es necesario comprender la referencia, para Ricoeur hay una relación entre el sentido y la referencia. En la ficción, el texto no se consuma en el proceso de composición, sino en el de lectura, es ahí donde opera la referencia: “Hablar del mundo del texto implica insistir en esa característica de toda obra literaria que le permite abrir delate de ella un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar” (Ricoeur, 2009, pág. 49). Los textos de Castillo se proyectan en el universo partiendo de escenarios reales en los cuales se refigura una atmósfera gótica claramente perceptible.

La diferencia clave entre un estudio hermenéutico y el análisis del discurso radica en que, mientras que un estudio lingüístico pretende ignorar el aspecto externo del texto por considerarlo ajeno a su propósito, el estudio hermenéutico propuesto por Ricoeur considera que: “la distinción entre exterior e interior es un invento del método mismo de análisis de los textos y que no corresponde con la experiencia del lector” (2009, pág. 49). Por lo tanto no se pretende un estudio estructural, lingüístico de lo gótico en Castillo:

desde el punto de vista hermenéutico, es decir, desde el punto de vista de la interpretación de la experiencia literaria, un texto tiene una interpretación muy distinta de la que le reconoce el análisis estructural extraído de la lingüística: es una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y él mismo (Ricoeur, 2009, pág. 49).

A partir de ahí se tomarán las tres dimensiones de análisis hermenéutico para revisar desde una perspectiva gótica las novelas de Abelardo Castillo: La *referencialidad* (relación del hombre con el mundo), desde esta perspectiva se establecerá cómo la obra presenta paisajes góticos reales que configuran la esencia de la atmósfera requerida. La *comunicabilidad* (relación entre el hombre y el hombre) permite establecer las influencias de otros autores y cómo el lector comprende la obra. La dimensión de *comprensión de sí* (entre el hombre y sí mismo) permitirá establecer lo puramente simbólico.

El problema hermenéutico comienza, entonces, donde se detiene la lingüística. Pretende descubrir los nuevos rasgos de referencialidad no descriptiva, de comunicabilidad no utilitaria, de reflexibilidad no narcisista, engendrados por una

obra literaria. En una palabra, la hermenéutica se ubica en el punto de unión entre la configuración (interna) de la obra y la refiguración (externa) de la vida (pág. 49).

Así, se propondrá a partir de las novelas de Castillo una referencia a la goticidad del mundo que es comunicada con el propósito de proponer otra manera de verlo. Una lectura gótica de la obra de Castillo abre las puertas a nuevas refiguraciones que han permanecido ocultas, denostando al género y negando la apertura a sus posibilidades de lectura.

A continuación, en el primer capítulo “Influencia gótica” se observará qué autores han influenciado lo gótico de la obra de Abelardo Castillo. En primer lugar, se observará Poe como la mayor influencia en la obra del escritor, que además fue leído por todos los autores contemporáneos que escribieron alguna obra del gótico en el Río de la Plata. Luego se considerará la influencia de Borges, tomando en cuenta su constatación alusiva al doble y al laberinto, y la relevancia del autor para Castillo. Cortázar también se postulará como influencia gótica, ya que él mismo se autodefine como tal. Es imposible no considerar, al hablar de gótico en el Río de la Plata, a Horacio Quiroga como una importante influencia en todo el gótico argentino, que dejará grabado el sello característico de esta literatura. Algunos autores han sido dejados de lado por razones de que este no pretende ser un trabajo sobre las influencias en la obra de Castillo, sólo se quiere establecer una tradición gótica, pero cabe mencionarlos: Roberto Arlt es una influencia fuerte, sobre todo derivada, ya que Sabato se encarga de homenajearlo siempre y el autor significa también una influencia en Castillo; existe también una fuerte influencia de la metafísica de Marechal.

En los siguientes cuatro capítulos se desarrollarán los estudios de carácter hermenéutico de las cuatro novelas del autor en perspectiva gótica: “*La casa de ceniza* y ‘*La caída de la casa Usher*’ como laberintos góticos” será el capítulo que presente una novela que pertenece concretamente al género gótico. En ella se pueden apreciar todos los elementos imprescindibles para lograr lo gótico. La atmósfera no parece escatimar en detalles lúgubres, que instalan un terror poderoso desde el inicio hasta el final. Los personajes maniqueos y misteriosos, lo sobrenatural, lo truculento, la muerte, el laberinto, el doble y cada uno de los ingredientes necesarios para crear una novela gótica están presentes. Con esta novela, se inicia el camino que demuestra la fuerte presencia y la importancia de la novela gótica argentina. Ya en un camino certero en torno a la presencia de lo gótico, con una atmósfera

lúgubre muy poderosa, en la que se observan ruinas, cementerios y laberintos; donde la presencia sobrenatural abunda desde la sutileza del misterio, desde eso que Cortázar denomina “sentimiento de lo fantástico”, se procederá a detallar los elementos y la simbología que configuran a la siguiente novela como perteneciente o participante del modo gótico argentino en el capítulo: “*El evangelio según Van Hutten* como laberinto gótico borgeano”. El capítulo titulado: “Lo demoníaco como manifestación del Mal en *Crónica de un iniciado*” permitirá demostrar cómo opera el modo gótico en una novela plagada de atmosfera oscura y elementos sobrenaturales. La presencia del diablo y de la muerte serán sumamente simbólicos y permitirán un estudio hermenéutico de mucha profundidad gótica. Ya en esta novela puede apreciarse la presencia del Mal, como temática gótica, y la del diablo como arquetipo del género. Lo fantasmagórico, por último, le dará la carga sobrenatural necesaria para lograr el modo gótico. El capítulo “El poeta maldito y el alcoholismo en *El que tiene sed*” estará dedicado a observar la fuerte afinidad y varios elementos que hacen a esta novela participar del gótico argentino. Sobre todo, se destacará la presencia del poeta maldito nacido de la figura de Edgar Allan Poe. Esta novela carece de elementos sobrenaturales en sí, y eso parece alejarla relativamente del gótico a simple vista, pero no lo suficiente.

Como se dijo desde el inicio, esto es mucho más que una mera clasificación, pensar en géneros, es pensar en instituciones del arte. Pensar en una hermenéutica gótica es abrir el universo de posibilidades de interpretación de las obras propuestas y, por lo tanto, del universo de la literatura a la que ellas pertenecen, y permite observar cómo se modifica la tradición de la literatura gótica argentina.

## Influencia gótica: la tradición

El gótico es un género que nace en el Romanticismo, en Inglaterra, concretamente en el año 1786 con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Desde ahí, una larga tradición anglosajona se ocupa de desarrollarlo. Pero, la tradición romántica argentina parece exenta de participar de él a simple vista. Aunque, es más que apropiado afirmar que existe el gótico Argentino. Cortázar en “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata”, asegura que, al menos desde Lugones, esto parece claro en todos los escritores que habitan el territorio que componen Argentina y Uruguay. Entre los motivos que encuentra el escritor para que esto se produzca, para que surja un gótico rioplatense, se destacan dos: El primer motivo le parece insuficiente, pero radica en cómo se ha conformado el ser rioplatense y la situación geográfica de la región: el polimorfismo cultural, las fuertes corrientes inmigratorias, la inmensidad geográfica que configura el eterno problema de aislamiento del interior a los recursos urbanos, y ese misterio de estar en un lugar enajenado del mundo pretenden: “explicar la génesis de «Los caballos de Abdera», de «El almohadón de plumas», de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de *La invención de Morel*, de «La casa de azúcar», de «Las armas secretas» o de «La casa inundada»” (Cortázar, 2004, pág. 106). El segundo motivo que da Cortázar sobre la presencia del gótico en el Río de la Plata tiene que ver con que los autores argentinos han sido fuertemente influenciados por escritores góticos de status universal (págs. 116-117)<sup>16</sup>. Una de las principales influencias de la literatura argentina es Poe, considerando la obra de Abelardo Castillo, la relevancia del autor norteamericano es fundamental y se observa poderosamente en *La casa de ceniza*, que es un claro homenaje a “La caída de la casa Usher”, pero también en *Israfel* que dramatiza la vida del escritor.

Sin embargo la obra del autor norteamericano no llega de primera mano a Argentina, por lo que lo pomposo y cursi que según la crítica anglosajona posee la obra de Poe no influencia a la literatura del Río de la Plata. Esto ocurre porque:

Los lectores franceses y argentinos conocimos a Poe en traducción, y en el primer caso el traductor fue nada menos que Baudelaire; paradójicamente, ello puede haber

---

<sup>16</sup> Cita realizada en el capítulo introductorio (Introducción).

influido en que lo terrible y lo extraordinario de sus mejores relatos nos llegara sin que la inteligencia crítica y sobre todo estética sufriera el lastre de una forma defectuosa que, en el peor de los casos, podía achacarse a la traducción. Y sin embargo, comparado con lo obviamente primario de la retórica de un Lovecraft y de sus demasiado frecuentes imitadores europeos, los defectos de Poe se vuelven insignificantes y pertenecen a su tiempo más que a él mismo. Si al releer sus relatos ciertas ampulosidades me parecen evidentes, su efecto es mínimo frente a la prodigiosa fuerza narrativa que hace de «Berenice», de «El gato negro» y de tantos otros relatos una suma definitiva del espíritu gótico en una época que entraba ya en nuevas dimensiones literarias (Cortázar, 2004, pág. 116).

Pero el espíritu gótico se hallaba en Argentina desde sus orígenes, por eso, el género prospera gratamente, aún ante *el desconcierto de la crítica*. En el Río de la Plata, como en cada ser humano, lo gótico existe en la propia condición humana. De niños, todos los seres humanos hemos sido, en mayor o menor medida, algo góticos.

En el equipo de investigación “El modo gótico en la literatura argentina”<sup>17</sup> se parte de la hipótesis formulada por Carlos Culleré en *Un oscuro esplendor*: “si se considera como texto inaugural de la literatura argentina *El matadero* de Esteban Echeverría ... escrito entre 1838-1840 y publicado recién en 1871 resulta extraño que no haya sido sucedido por una corriente afín al gótico” (Culleré, 2008, pág. 370). *El matadero* es considerada la primera obra de la literatura argentina, y posee suficientes elementos góticos a pesar de que no sea puramente gótica. El Romanticismo que introdujo Echeverría a Argentina es suficiente para que se halle cierta afinidad con el género. Mediante una investigación desarrollada durante 2017 dentro del equipo “El modo gótico en la literatura argentina”, se pudo corroborar la hipótesis de Carlos Culleré: “las obras de Echeverría encajan en lo que él llama *Afinidad gótica*. La afinidad no es el *modo gótico*, ni mucho menos es el *género gótico*” (Ventura, 2019, pág. 9). Así es posible afirmar que la literatura argentina se inaugura con una obra gótica y que gobierno de Juan Manuel de Rosas es fundamental para eso. Según Viñas, la literatura argentina intenta en sus inicios constituir un ser nacional, “entendiendo ese peculiar nacionalismo como ‘realismo’ y mundanidad en tanto significación totalizadora, como elección y continuidad en un *élan* inicial y como estilo en tanto autonomía y autenticidad de los diversos grupos sociales” (Viñas, 1995, pág. 12). Por ello, se tiende en hacer una lectura

---

<sup>17</sup> Equipo que se encuentra bajo la dirección de quien realiza esta investigación desde el año 2017 en la UNVM, y que tiene como objetivo revelar la presencia gótica en la literatura argentina y su importancia de manera cronológica. Elaborando, en cierta manera, un estudio de la historia de la literatura gótica argentina.

de las obras producidas en el Río de la Plata como narrativa de costumbres. Esto condiciona el horizonte de expectativas del lector. Los géneros funcionan como modificadores de ese horizonte.

Al proponer el modo de leer la literatura argentina desde el gótico, se asume que el género no le es tan ajeno, ni tan extranjero. El gótico se reconoce como un género anglosajón, aunque (quizás debido a que posee menos popularidad) existe un gótico francés que surge de manera casi paralela, al que poco se alude. “Una aclaración necesaria. Ya se dijo que el género es eminentemente anglosajón pero esta inteligencia ha escamoteado en más de una ocasión la importancia de su expresión francesa” (Culleré, 2008, pág. 8). Para Cortázar el gótico es universal, como todos los géneros literarios y no puede circunscribirse exclusivamente a los textos en lengua inglesa, por más prolífero que sea el género en ésta.

La importancia que se le da al gótico anglosajón tiene como determinante su origen con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, podemos observar que este significó el reconocimiento y la denominación del género en cuestión. Walpole:

en 1748 comenzó la construcción obsesiva de Strawberry Hill. Durante más de dieciséis años, desplegó una actividad agotadora... sin que nada lograra satisfacerlo. Un día, al borde de la fiebre, soñó otro castillo y el imperativo de hacerlo existir. Este segundo castillo es *El castillo de Otranto* (1764), libro que escribió de un tirón, atento solo a lo que le susurraba la desmesura de un sueño (Negroni, 2015, pág. 19).

La arquitectura gótica que caracterizaba a ambos castillos daría reconocimiento a un género que tal vez no tendría nada que ver con el sentido original de los edificios góticos.

Todos los castillos del siglo XVIII suponen una incursión deliberada al país de las desdichas y esconden un afán repentino de la noche que remite a la silueta asfixiante e imprescindible de Sade... En todos, un cansancio creciente frente a la exigüidad de lo real desemboca en la búsqueda del desequilibrio. El castillo gótico fue una gangrena en el costado del Iluminismo (pág. 20)

En los inicios de la literatura Argentina, no aparecen los castillos góticos, pero sí el cansancio ante lo real, la búsqueda de desequilibrio y la noche. La realidad argentina es abatida por el gobierno de Rosas que en muchos casos desborda la racionalidad. Esto permite que el gótico se introduzca como una *afinidad*, aún sin la presencia de la arquitectura pertinente. Se puede afirmar que el género siempre supera las fronteras de su origen y puede ser trasplantado, generando mecanismos de adaptación a nuevas culturas. “Entre las raras excepciones en el ámbito de habla hispana se han escogido estos ejemplos que ilustran la atracción que ha

tenido y sigue teniendo el género aun en regiones tan distantes y hasta la actualidad” (Culleré, 2008, pág. 370), estas excepciones configurarán lo que se reconoce como *afinidad gótica trasplantada*. La afinidad al género implica que aunque la obra no se presenta como absolutamente gótica, cumple con ciertos parámetros que la acercan al género. El trasplante de un género tiene que ver con las modificaciones que se hacen del mismo en los diversos momentos y lugares donde el mismo va trasplantándose. Una suerte de adaptación biológica que hace. Se ha establecido que el término género viene de las ciencias naturales. Sin embargo, se considera que al producirse una modificación en el género, no se crea uno nuevo, sino que estos cambios se incorporan en él. Al generarse un gótico argentino, este modifica la concepción de gótico. Pero es claro que ya ha ido modificándose: desde la aparición de *El castillo de Otranto* no es el mismo. Carlos Culleré afirma que en cada nación a donde un género es trasplantado, este se adapta de una manera diferente, como los seres vivientes (porque los géneros son especies que mutan, evolucionan y migran). En Argentina, el gótico toma una forma particular, que iniciará con la literatura de la época de Rosas, para consagrarse en la actualidad. Aunque es bastante arriesgado afirmar que al germen iniciático de la literatura gótica argentina lo instala el mismísimo Echeverría. Pensando *El matadero* como un libro de fuerte afinidad gótica, se propone el término *afinidad gótica* para toda obra que, aún sin encajar en el género a la perfección, y sin poder ser leída en modo gótico, tiene cierta reminiscencia a él. Por lo tanto, hay gótico en Argentina y desde *El matadero*, por lo que no es extraño que haya sucedido una corriente afín al gótico que llegaría hasta Abelardo Castillo, fortalecida por Poe y los otros escritores ya citados que fueron leyéndolo. El gótico no es un género extranjerizante, sino un género que es trasplantado al territorio argentino desde sus orígenes literarios, que ha echado raíces y ha prosperado en grandes autores y en aún más grandes obras.

Otra de los autores que inicia el gótico en Argentina, y que ya sí es posible considerarla gótica es Juana Manuela Gorriti, así como Eduardo Ladislao Holmberg, como se ha mencionado en el capítulo anterior. Aunque estos autores no representan una influencia directa sobre la obra de Abelardo Castillo, abren el camino para que se instale la presencia del género gótico en el Río de la Plata. Esto es importante a la hora de destacar la existencia del gótico, antes de que Quiroga, Cortázar y Borges plasmaran la fuerte influencia de Poe en la literatura Argentina.



Abelardo Castillo tendrá cinco influencias importantes en la literatura argentina: Quiroga, Borges, Arlt, Marechal y Sábato, pero de los que se considerarán sólo los autores que le heredan lo gótico y manifiestan la influencia de Poe, al igual que Castillo la influencia y, aunque en menor medida, de Lovecraft. Estos son: Borges, Cortázar y Quiroga.

### **La influencia de la vida y la obra de Edgar A. Poe en Castillo**

En 1963, *Israfel* gana el Primer Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos del Institut International du Théâtre (UNESCO) en París. La obra fue puesta en escena por primera vez en 1966 en el Teatro argentino (Buenos Aires). En la presentación del libro *Tres dramas* (1967), Leopoldo Marechal dice:

He seguido en el arte de Abelardo las huellas del poeta: están muy hondas en *Israfel*, en sus últimos relatos y en esas piezas dramáticas que presentamos ahora. Y esa “razón de poesía” lo está lanzando, según veo, a una ineludible “razón de arte” rigurosamente complementaria, vale decir al imperativo de restituirle al drama o a la novela su antigua codicia de ser una obra de arte, una criatura signada por la belleza y el *esplendor vivo* de los platónicos (Marechal, 1995, pág. 10).

Marechal teje en este prólogo un paralelismo entre Castillo y Poe en el sentido de lo poético. Él no piensa lo poético en torno al género literario, sino en la agonía de la existencia de aquel que quiere vivir poéticamente. “En *Israfel*, el mismo protagonista lo dice cuando sostiene que ‘la poesía es una manera de vivir’, sobre todo, y no una mera función de lanzar al mundo criaturas poéticas. Y a mi entender, el secreto de Abelardo Castillo estaría en esa difícil y abnegada vocación existencial” (pág. 9). En cierta manera, parece que la poética de Castillo se desprende de la vida y obra de Edgar Allan Poe, e *Israfel* condensa esa poética que luego se verá manifestado en sus novelas.

El prólogo de Baudelaire “Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres”<sup>18</sup> atraviesa el discurso de Marechal al hablar de la vida poética. *Israfel* es *la vida de un poeta* porque Poe era un poeta en el sentido aristotélico del término, un poeta maldito. Dice Baudelaire:

Un célebre escritor de nuestro tiempo ha escrito un libro para demostrar que el poeta no podía encontrar buen acomodo ni en una sociedad democrática ni en una aristocrática, no más en una república que en una monarquía absoluta o templada.

---

<sup>18</sup> “Edgar Poe su vida y sus obras”.

¿Quién ha sabido, pues, replicarle perentoriamente? Yo apporto hoy una nueva leyenda en apoyo de su tesis y añado un nuevo santo al martirologio; debo escribir la historia de uno de esos ilustres desventurados, demasiado rica en poesía y pasión, que ha venido, después de tantos otros, a hacer en este bajo mundo el rudo aprendizaje del genio entre las almas inferiores (Baudelaire, 2003, pág. 3).

El texto de Baudelaire guarda una clara relación con *Israfel*. Drama que dará origen a un personaje que se manifestará de una u otra manera en las novelas de Castillo. Así, no sólo la obra de Poe influencia al escritor argentino, sino también su vida. El Edgar de *Israfel* cambiará de piel en cada novela, pero seguirá siendo esa sombra de poeta maldito: Esteban Expósito, Van Hutten, Wenzel<sup>19</sup>. Todos ellos son manifestaciones del poeta maldito, son hombres malditos que coquetean con la oscuridad.

Desde la visión que nos propone Baudelaire y el propio Castillo en *Israfel*, se logra observar que más allá de lo que Marechal llama *vivir poéticamente*, Poe vivió de manera gótica. “¡Lamentable tragedia la vida de Edgar Allan Poe! ¡Su muerte, horrible desenlace, cuyo horror aumenta con su trivialidad!” (Baudelaire, 2003, pág. 3), parece exclamar el poeta francés. Por su parte, en *Israfel* se dice:

Lo han visto rondar tumbas. Lo han visto emborracharse brutalmente, como si se odiara. Nadie advertirá entonces el drama íntimo, su desgarrada urgencia de felicidad. Borracho, queda de él una imagen más fácil, más inmortal. La del Poeta Maldito, que arquetipó para la historia (Castillo, 1995, pág. 82).

Poe no es sólo, como ya lo menciona Cortázar, una de las influencias más poderosas del gótico argentino en la lectura de sus obras, sino que es también un personaje gótico por excelencia. Si bien Baudelaire configurará al personaje Poe en esta breve biografía que le sirve de prólogo a: “*Histoires extraordinaires*: trece cuentos de Edgar Allan Poe traducidos por él al francés y acompañados de un prólogo titulado ‘Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres’” (Nijensohn, 2012, pág. 1), Castillo, al no crear una biografía sino una obra de teatro, configura su propio Poe: el poeta maldito perfecto. El héroe gótico de Castillo será ese poeta.

Las mujeres de Poe también configurarán las mujeres de Castillo, como el poeta maldito las ha transformado en personajes, ellas inspirarán a las mujeres de las novelas de Castillo. Virginia Clemm la prima de Poe de la cual se enamora perdidamente, se convierte en el personaje de sus obras:

---

<sup>19</sup> En los capítulos siguientes se profundizará sobre estos personajes.

Más tarde él la llamará Eleonora, Ligeia, Berenice, Eulalia; se casará con ella y la amará como a ninguna otra mujer en el mundo, poco después la nombrará Ulalume, y en su último poema, Anabel Lee. Virginia, que en 1835 tiene catorce años, es una muchachita de encantador aspecto, sin embargo ya se advierten en ella -en el brillo de sus ojos, en el color de sus mejillas, en algún subrepticio acceso de tos que trata de ocultar- los primeros síntomas de su enfermedad (Castillo, 1995, pág. 83).

El aspecto fantasmal que caracteriza a estas mujeres, estará manifiesto en las novelas de Castillo, que se mezclan con la Beatriz de Dante para dar forma a su mujer gótica que acompañará al arquetipo de poeta maldito como parte de su maldición. Esa mujer fantasmal que también se presenta en el gótico argentino de Juana Manuela Gorriti<sup>20</sup>, que pasó desapercibido en su tiempo, pero que es reinstaurada gracias a la relevancia que toma Poe en la literatura argentina.

Lo maldito del poeta es un elemento gótico de por sí, nos refiere a la esencia misma del género: El Mal. En este caso, el Mal toma forma de sufrimiento, y en cierta manera de pecado. Poe es alcohólico, y si bien el consumo desmedido de sustancias no ejerce un daño sobre nadie más que sobre sí mismo, ese daño sobre sí es pecado, y el daño a uno mismo provoca sufrimiento, y el sufrimiento la muerte. Así, pecado, sufrimiento y muerte, las tres formas en las que Ricoeur considera que se representa el Mal en occidente, están presentes en la maldición de este poeta. El alcoholismo de Poe y el vínculo con las novelas de Castillo se observa magníficamente en *El que tiene sed*, en la que Esteban Expósito encarna al poeta maldito. La maldición queda plasmada en uno de los diálogos del Edgar de *Israfil*: “Siempre hay, alrededor de los hombres, más cosas de las que se pueden ver... Algunos, sí las vemos” (1995, pág. 91). La maldición no es el alcohol, sino esa capacidad de ver. Baudelaire define a la perfección esta condición de maldito:

Hay en la historia literaria destinos análogos, verdaderas condenas, hombres que llevan las palabras «mala suerte» escritas en caracteres misteriosos sobre las arrugas sinuosas de su frente. El ángel ciego de la expiación se ha apoderado de ellos y los azota con uno y otro brazo para ejemplo edificante de los demás. En vano su vida revela talento, virtudes, gracia: la sociedad tiene para ellos un anatema especial y acusa en ellos las lesiones que les ha causado. ¿Qué no hizo Hoffmann para desarmar al Destino, y qué no realizó Balzac para conjurar la fortuna? ¿Existe, pues, una Providencia diabólica que prepara la desgracia desde la cuna, que arroja con premeditación naturalezas espirituales y angélicas en medios hostiles, como a mártires en los circos? ¿Existen, pues, almas santas y destinadas al altar, condenadas

---

<sup>20</sup> Se ha investigado sobre este asunto en *Juana Manuela Gorriti en clave gótica*, libro producido por el equipo de investigación ya mencionado.

a ir hacia la muerte y hacia la gloria a través de sus propias ruinas? La pesadilla de las Tinieblas, ¿asediará eternamente a esas almas elegidas? En vano se agitan, en vano se forman para el mundo, para sus previsiones y asechanzas; perfeccionarán la prudencia, taparán todas las salidas, acolcharán las ventanas contra los proyectiles del azar; pero el Diablo entrará por el agujero de la cerradura. Una perfección será la falla de su coraza, y una cualidad superlativa, el germen de su condenación (Baudelaire, 2003, págs. 2-3)

La maldición es otra, el alcohol es sólo la enfermedad, que contribuye a la imagen de poeta maldito, pero no es el motivo. Para Poe, la oscuridad es humana, el alcohol es sólo su alimento, ya sea de su maldición o de la maldad, como narra en su cuento “El gato negro”: “Fue como si la raíz de mi alma se separara de mi cuerpo; una maldad más que diabólica, alimentada por la ginebra, estremeció cada fibra de mi ser” (Poe, 2010, pág. 589). Sobre la relación del poeta con el alcohol, Baudelaire nos aclara lo siguiente:

jamás la pureza y la perfección de su estilo, jamás la claridad de su pensamiento y su ardor en el trabajo fueron alterados por esa terrible costumbre; que la confección de la mayoría de sus excelentes trozos precedió o siguió a alguna de sus crisis; que después de la publicación de Eureka se entregó lamentablemente a su inclinación, y que en Nueva York, la mañana misma en que aparecía El cuervo, cuando el nombre del poeta estaba en todas las bocas, él cruzaba Broadway tambaleándose de un modo bochornoso. Observen ustedes que las palabras precedido o seguido implican que la embriaguez podía servir de excitante lo mismo que de descanso (2003, pág. 14).

Así como el personaje de “El gato negro” es excitado por el alcohol y eso lo lleva a cometer los crímenes contra el gato y su esposa, también encontraba descanso en la bebida para apagar la culpa: “Una vez más me hundí en los excesos y muy pronto ahogué en vino los recuerdos de lo sucedido” (Poe, 2010, pág. 589). El protagonista de la historia no puede tolerar su propia oscuridad sin el alcohol, pero es también el alcohol el que la alimenta. El poeta no mató a nadie, sin embargo, como expone Baudelaire, exploró demasiado la oscuridad humana en búsqueda de esa creatividad que lo caracterizaba:

creo que en muchos casos —no en todos, ciertamente— la embriaguez de Poe era un medio mnemotécnico, un método de trabajo, método enérgico y mortal, pero apropiado a su naturaleza apasionada. El poeta había aprendido a beber, como un escritor escrupuloso se ejercita llenando cuadernos de notas. No podía resistir el deseo de hallar de nuevo las visiones maravillosas o aterradoras, las concepciones sutiles que había encontrado en una tempestad precedente: eran viejas amistades que le atraían, imperativas, y para reanudar su relación con ellas tomaba el camino más peligroso, pero el más directo. Una parte de lo que hoy produce nuestro goce es lo que le mató (Baudelaire, 2003, pág. 14).

Si bien la muerte de Poe, a los 37 años de edad no fue un suicidio, Baudelaire dice que casi lo fue, un suicidio paulatino, lento, que *fue preparando durante largo tiempo*.

En *Israfel*, Kennedy describe a Edgar de la siguiente manera: “La imaginación de Edgar es prodigiosa, casi anormal. A veces pienso que la utiliza como un caparazón, como una rebeldía contra este país, este siglo” (Castillo, 1995, pág. 105). ¿Qué ocurre con los poetas malditos y su tiempo, el tiempo histórico que habitan?:

Nietzsche sitúa... su percepción de “actualidad”, su “contemporaneidad” respecto del presente, en una desconexión y en un desfase. Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad un contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo (Agamben, 2014, pág. 18).

Algo como lo que el personaje Kennedy de Castillo observa en Edgar, quien prosigue ante la afirmación de Nilson que considera que este país es el progreso, orgullo que para Nietzsche es *fiebre histórica* propia de la mayoría de los hombres: “Los hombres como Poe, también son el progreso. No necesitan plantar tiendas o colonizar tierras a balazos. Vienen a contrabalancear el sistema... La realidad, de otro modo, sería un paraíso de mercachifles” (Castillo, 1995, pág. 105). Sin dudas el país y el momento que atravesó su vida, la idea de progreso económico que reinaba allí y entonces, fueron particularmente enajenantes para Poe:

los Estados Unidos sólo fueron para Poe una vasta cárcel, que él recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado que el de una barbarie alumbrada con gas, y que su vida interior, espiritual, de poeta, o incluso de borracho, no era más que un esfuerzo perpetuo para huir de la influencia de esa atmósfera antipática. Implacable dictadura la de la opinión de las sociedades democráticas; no imploréis de ella ni caridad ni indulgencia, ni flexibilidad alguna en la aplicación de sus leyes a los casos múltiples y complejos de la vida moral. Diríase que del amor impío a la libertad ha nacido una nueva tiranía: la tiranía de las bestias, o zoocracia, que por su insensibilidad feroz se asemeja al ídolo de Juggernaut (Baudelaire, 2003, pág. 3).

Pero como también afirma Baudelaire, tal vez no hubiera habido un tiempo para Poe, en cualquier momento histórico él se hubiese encontrado siendo un contemporáneo. Porque un contemporáneo no es un nostálgico que añora tiempos *mejores*, que preferiría vivir en otra época: “Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, sabe que no puede huir de su tiempo” (Agamben, 2014, pág.

18). Esto caracterizará a los personajes de Castillo: serán hombres inteligentes, que parecen odiar el tiempo histórico que habitan pero no por anhelar otro tiempo, no son nostálgicos, se reconocen como los sujetos históricos de ese momento del que no pueden huir, y aunque quisieran no tendrían dónde. Los contemporáneos están adheridos a su tiempo y, a la vez, mantienen una relación anacrónica con él. Son los poetas los que pagan la contemporaneidad con su vida, porque el tiempo no es el siglo que les toca vivir, “sino también y sobre todo el tiempo de la vida del individuo... y el tiempo histórico colectivo” (Agamben, 2014, pág. 19).

Para Agamben, el poeta es un contemporáneo:

es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para el que experimenta la contemporaneidad, *oscuros*<sup>21</sup>. Contemporáneo es, justamente aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente (Agamben, 2014, pág. 21).

Claramente Poe sabía humedecer la pluma en la tiniebla de su tiempo. Afirma Kennedy sobre Edgar: “César y Dios ya tienen su moneda. Alguien debe pagar tributo a los demonios. Poe es de éstos. Berenice, por ejemplo: es algo tan descabellado, tan atrevido, que casi repugna la imaginación, sin embargo, es bello” (Castillo, 1995, pág. 105). Esa es la belleza de la oscuridad, con la que inicia ese espléndido relato del que se hace metaficción en *Israfel*:

La desdicha es diversa. La desgracia cunde multiforme sobre la tierra. Desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris, sus colores son tan variados como los de este y también tan distintos y tan íntimamente unidos. ¡Desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris! ¿Cómo es que de la belleza he derivado un tipo de fealdad, de la alianza y la paz, un simil del dolor? Pero así como en la ética el mal es una consecuencia del bien, así, en realidad, de la alegría nace la pena. O la memoria de la pasada beatitud es la angustia de hoy, o las agonías que *son* se originan en los éxtasis que *podieron haber sido* (Poe, 2010, pág. 135).

La capacidad de observar belleza y crear belleza de la oscuridad es lo que hace magistral a este poeta maldito: “a través de una vida que se asemeja a una tempestad sin calma, había encontrado medios nuevos, procedimientos desconocidos para asombrar la imaginación, para seducir los espíritus sedientos de Belleza” (Baudelaire, 2003, pág. 8). Una belleza que él encuentra en la oscuridad. Pero ¿qué es lo oscuridad? Es aquello que ve en su tiempo el poeta contemporáneo, con la *sonrisa demente de su siglo*, como dice Agamben (2014, pág. 21).

---

<sup>21</sup> La cursiva es mía.

Agamben brinda una explicación muy interesante sobre de qué hablamos cuando hablamos de oscuridad, algo que resulta tan misterioso que ha llevado cientos de páginas de literatura gótica. Mediante la ciencia, la neurofisiología más precisamente, es posible acercarse a una noción de oscuridad muy filosófica que el autor aplica a la poesía, logrando así uno de las propuestas góticas más relevantes: Que la ciencia y los mitos sean capaces de explicar el mundo a unísono, sin dicotomía u oposición. Dice Agamben:

¿Qué sucede cuando nos encontramos en un ambiente sin luz o cuando cerramos los ojos? ¿Qué es la oscuridad que vemos en ese momento? Los neurofisiólogos nos dicen que la ausencia de luz desinhibe una serie de células periféricas de la retina llamadas, precisamente, off-cells, que entran en actividad y producen esa particular especie de visión que llamamos oscuridad. La oscuridad no es, por ello, un concepto privativo, la simple ausencia de luz, algo así como una no-visión, sino el resultado de la actividad de las off-cells, un producto de nuestra retina. Esto significa, si volvemos ahora a nuestra tesis sobre la oscuridad de la contemporaneidad, que percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces (2014, págs. 21-22).

Así, la oscuridad sería algo que se ve y se interpreta, no una ceguera. Pensar que la oscuridad es la ausencia de luz es algo que ha caracterizado mucho al Iluminismo.

CS Lewis nos ha hecho notar algo que visualmente expresa bien la diferencia entre nuestro mundo [Moderno] y aquél [Medieval]. El hombre moderno al mirar el cielo estrellado, tiene la impresión de mirar hacia el exterior, “como si se encontrara en el salón de un transatlántico iluminado para una fiesta y contemplara el mar inmerso en la oscuridad”, o bien la impresión de escrutar la campiña en noche cerrada, sentado bajo el porche, adivinando apenas los lineamientos de la pradera en sombras. Paradójicamente, el hombre moderno, envuelto en luz, se siente solo y escudriña en la oscuridad algo más o menos inquietante (Fumagalli & Brocchieri, 2006, págs. 22-23).

Pareciera que aún sin haber desarrollado la neurofisiología, el hombre medieval, desde una postura mucho más intuitiva, sabía que la oscuridad no era la ausencia de luz, era algo que se veía y que la luz espantaba o ahuyentaba. Por eso los poetas malditos son modernos, no añoran lo medieval, ni siquiera los románticos lo hacían, pero sí comprenden que esa luz que en la Modernidad encandila, ese Iluminismo, propone la oscuridad como una ausencia, como la no-visión, como una ceguera. Pero la oscuridad no es nada de eso, la mismísima ciencia moderna nos advierte que no lo es. Que la oscuridad también se percibe, y los contemporáneos como Poe lo saben. Es más, lo que verdaderamente nos ciega, es la luz que encandila, pero que los contemporáneos no se sientan a mirar:

Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra su íntima oscuridad. Con esto, sin embargo, aún no hemos respondido a nuestra pregunta. ¿Por qué debería interesarnos poder percibir las tinieblas que provienen de la época? ¿Acaso la oscuridad no es una experiencia anónima y por definición impenetrable, algo que no está dirigido a nos otros y no puede, por lo tanto, incumbirnos? Por el contrario, contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelar, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo (Agamben, 2014, pág. 22).

Así, mientras la mayoría de los hombres observan lo que en su tiempo se encuentra a la luz, la idea de progreso y de claridad en cuanto al camino a seguir, hombres como Poe, poetas, ven eso que otros consideran ausencia, y desde esa visión interpretan el mundo, develando la realidad oculta a los hombres que habitan la luz de su tiempo histórico.

Es posible comparar esta visión del contemporáneo con lo que Lewis llama “el Modelo medieval”:

un hombre de la Edad Media debía de tener la impresión de que la Tierra estaba “fuera de los muros de la ciudad y de que el Sol, alto en el cielo, hacía muy difícil con su resplandor que el observador pudiera mirar dentro”. Pero de todos modos los hombres de entonces trataban de mirar el mundo e intentaban –aun cuando sólo raramente y por poco tiempo, a través de la investigación racional o el amor del éxtasis– escrutar el interior del “vasto espacio cóncavo pleno de música y de vida” (Fumagalli & Brocchieri, 2006, pág. 23).

Lo que Lewis asume, es que el hombre medieval no negaba la oscuridad como sí parece hacerlo el hombre moderno, que sí siente que puede mirar el sol y su resplandor sin quemarse las alas. Pero la oscuridad sigue allí, habitando el mundo de hombres encandilados y sólo es visible para los contemporáneos.

La metáfora de Lewis del *Transatlántico iluminado* nos lleva a pensar en el cielo estrellado de la noche. Los científicos, como los contemporáneos (tal vez los hombres de ciencia lo sean), consideran necesario encontrar una explicación la oscuridad:

En el firmamento que miramos de noche, las estrellas resplandecen rodeadas de una espesa tiniebla. Puesto que en el universo hay un número infinito de galaxias y de cuerpos luminosos, la oscuridad que vemos en el cielo es algo que, según los científicos, requiere una explicación. Me gustaría ahora hablarles justamente de la explicación que la astrofísica contemporánea le da a esa oscuridad. En el universo en expansión las galaxias más remotas se alejan de nosotros a una velocidad tan alta que su luz no llega a alcanzarnos. Lo que percibimos como la oscuridad del cielo es esa luz que viaja velocísima hacia nosotros y que no obstante no puede alcanzarnos,



porque las galaxias de las que proviene se alejan a una velocidad superior a la de la luz (Agamben, 2014, pág. 23).

Así que eso que parece ausencia de luz, es en realidad una forma de luz que no es posible percibir. La analogía con respecto a los poetas malditos resulta sumamente clara, esa luz de aquellas galaxias que se alejan más rápido que la luz que emiten nos revela la presencia del misterio. Es lo que los poetas malditos como Poe pueden percibir: el misterio de aquello que se aleja más rápido que la luz.

Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos. Por eso los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: ser puntuales en una cita a la que sólo es posible faltar.

Por eso el presente que la contemporaneidad percibe tiene las vértebras rotas. Nuestro tiempo, el presente, no es sólo el más distante: no puede alcanzarnos de ninguna manera. Tiene la columna quebrada y nosotros nos hallamos exactamente en el punto de la fractura. Por eso somos, a pesar de todo, sus contemporáneos. Entiendan bien que la cita que está en cuestión en la contemporaneidad no tiene lugar simplemente en el tiempo cronológico: es, en el tiempo cronológico, algo que urge dentro de este y lo transforma. Esa urgencia es lo intempestivo, el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo en la forma de un “demasiado temprano” que es, también, un “demasiado tarde”; de un “ya” que es, también, un “no todavía”. Y nos permite, además, reconocer en la tiniebla del presente la luz que, sin poder alcanzarnos jamás, está permanentemente en viaje hacia nosotros (págs. 23-24).

Y Poe encaja, como el arquetipo perfecto del escritor maldito, como contemporáneo. Que no sólo es capaz de percibir esa oscuridad, interpretarla, también es capaz de mostrarnos su belleza, su luz.

Ahora, la gran interrogante en este punto es: ¿es Poe, su vida y su persona, o su obra la gran influencia literaria de Castillo? ¿Es posible acaso separarlas? Para Baudelaire hay un solo personaje:

Los personajes de Poe, o más bien el personaje de Poe —el hombre de facultades sobreagudizadas, el hombre de nervios relajados, el hombre cuya voluntad ardorosa y paciente lanza un reto a las dificultades, aquel cuya mirada se clava con la rigidez de una espada sobre objetos que se agrandan a medida que él los mira— es Poe mismo (2003, pág. 16).

De hecho, ya se ha visto cómo el personaje de “El gato negro” posee la misma relación con el alcohol que el propio Poe, o podemos ver cómo Abelardo Castillo manifiesta el personaje de “Berenice” es el mismo Poe en su vínculo con Virginia Clemm (que resulta ser también Berenice): “Los protagonistas son primos hermanos” (Castillo, 1995, pág. 108), dice Kennedy mientras empieza a narrar el relato que el escritor acaba de publicar. Mientras, los personajes de Virginia y Edgar se presentan muy similares a lo que Kennedy le relata del cuento a Nilson. Describe a un personaje que se asemeja totalmente a Poe:

Él es un soñador. Un hombre melancólico y extra no que ha vivido siempre en soledad, dedicado a lecturas y meditaciones extravagantes. Un monómano. Incapaz de abandonar un proyecto, por espantoso que sea, una vez que lo ha concebido. Berenice es su antítesis: una mucha chita graciosa, pueril, traviesa (pág. 106).

El juego que se presenta en escena de Edgar y Virginia va dejando ver claramente que ellos son los protagonistas de “Berenice”.

Del Poe real sólo podemos conocer lo que narran sus biógrafos, los amigos que lo rememoraban y escribían sobre él, como cada biografía o memoria, es tan incierta como una ficción. Pero, así mismo, en las ficciones del gran poeta maldito se nos presenta este personaje que se le parece demasiado, una proyección del autor manifiesta en cada relato. El personaje Poe, el personaje de sus relatos, son el mismo. “El hombre se crea a sí mismo. Poe, por ejemplo, es un personaje de Poe” (Castillo, 2014a, pág. 50). Y el personaje *Poe* de Castillo es creado mediante la lectura de su obra y de los prólogos de Baudelaire, pero no es el Poe biográfico: “*Israfel* no es, no anhela ser una biografía: quiere durar como drama” (Castillo, 1995, pág. 155). Pero trasciende al drama y crea un personaje que habitará las novelas de Castillo.

El rol que cumple el alcohol en la construcción de este personaje Poe no puede pasarse por alto. Su enfermedad fue la que aprovecharon sus detractores para desacreditar su obra:

Según Philip Van Doren, uno de los críticos americanos más prestigiosos del siglo XX, es posible en cierta medida señalar a Poe de charlatán, plagiarista, mentiroso patológico, hijo pedigüeño y quejica, ego maníaco, presuntuoso y bebedor irresponsable; pero aún así, logró lo que pocos escritores americanos hasta entonces siquiera habían osado intentar; logró destapar ese pozo sin fondo que es el inconsciente de la mente humana, dejando en libertad imágenes terribles y sueños pavorosos nunca antes encarnados en el dominio de la palabra escrita. Menospreciado en vida y escasamente valorado por algunos de los mejores escritores anglonorteamericanos -para Eliot es un eterno adolescente, y para Henry James, nada

más que un primitivo- inaugura pese a todo la tradición del poeta maldito en las letras americanas, lo que sin duda alguna le convierte en el precursor de un vasto linaje al que se irán sumando nombres (Palomares, 2001, pág. 9)<sup>22</sup>.

Entre otros de los detractores de Poe, Castillo recupera a Ruffus Grisworld en su obra de teatro, y recupera lo opinión de Baudelaire al respecto:

Es el Rufus Griswold que, nombrado por Poe su albacea testamentario, cometió contra su memoria lo que alguien llamaría “una infamia inmortal”. Baudelaire, refiriéndose al discurso leído por aquel en la tumba de Poe, escribió: “No existe, pues, en América, una ley que prohíba a los perros la entrada en los cementerios!” (Castillo, 1995, pág. 115).

Parece que, como explica Baudelaire, es más importante para la crítica norteamericana resaltar los aspectos éticamente cuestionables de la vida del poeta que su arte. Pero para Castillo y Baudelaire es justamente esta oscuridad, esta enfermedad alcohólica y la lucidez que acompaña increíblemente a la misma lo que hizo de Poe el genio que fue. Lejos de hacer una apología del alcoholismo, los autores también comprenden que eso fue lo que lo mató. El alcohol no le otorgaba ni talento ni genio, pero era eso que hacía soportable el habitar el mundo como un contemporáneo. Castillo explica:

Edgar Poe, es fama, se embriagaba de inmediato. No era un gran bebedor ni un borracho, sino un dipsómano. (Casi nadie cae en cuenta de que un borracho difícilmente tenga la lucidez que hace falta para escribir páginas de transparente hielo como las de *Marginalia*, como las de *Filosofía de la Composición*, como las de la crítica a Hawthorne, como ciertos clarividentes momentos de *Eureka*, sin contar el impresionante volumen de sus escritos narrativos, acumulados en poco más de diez años de luminosa pesadilla: muchos lo vieron embriagarse, nadie lo veía cuando, sobrio, se encerraba a trabajar en su casa.) Mi personaje, en cambio, si es un gran bebedor, aunque tampoco es un “borracho”. No habla barboteante nunca ni pierde, en ningún momento, el dominio sobre sí mismo: salvo, como dije, en la última taberna. Pero aun así su locura se acerca más a la locura hiperlúcida de un Leverkhn —de un Nietzsche, para no salirme de la realidad, de un Strindberg—, que al ortodoxo delirium tremens de Gervasia (Castillo, 1995, pág. 160).

Castillo presenta a un Poe lúcido en su borrachera y en su proceso casi esquizofrénico que retratará a la perfección el magistral y reconocido poema “El cuervo”<sup>23</sup>. Dicho poema, es

---

<sup>22</sup> El prólogo de Palomares aporta ciertos datos precisos sobre la obra crítica de Poe y ciertos aspectos biográficos, pero insiste en no comprender que al hablar de poesía no lo hacía en un sentido de género, sino más bien aristotélico, lo que recalca Baudelaire.

<sup>23</sup> “The raven”.

revisado plenamente en su poética *La filosofía de la composición*<sup>24</sup> publicada posteriormente al poema, en abril de 1846 en la revista *Graham's Magazine*. En ella revisa los pasos dados para lograr el poema, el camino recorrido, en un intento por escribir el artículo que siempre había anhelado leer.

La obra crítica de Poe, su poética, es también una clara influencia en la construcción del personaje que introducirá Castillo en cada una de sus novelas. La idea de poesía, la importancia de la belleza, la verdad y la pasión serán claves. Las nociones teóricas del escritor son de suma importancia para Castillo:

No perder el rigor analítico. Ni siquiera lo fantástico lo excluye. (De ahí la genialidad de Poe.)

La contradicción de la fantasía es, justamente, que para ser válida debe tomar apariencias de realidad. Ser, de algún modo, posible. Lo desafortadamente imposible causa risa. No la risa de lo cómico. El arte es esencialmente serio, aunque sea cómico (2014a, pág. 105).

La seriedad con la que Poe asume su poética, la rigurosidad que describe al explicar la composición de “El cuervo”, dan muestra de este rigor que para Castillo lo hace genial y que él logra manifestar en su propia obra aquello que el norteamericano propone en *Filosofía de la composición*:

Cuando trazo mentalmente el plan primitivo de un cuento, llego al final de un solo salto. Generalmente, el desenlace se me ocurre con anterioridad al resto; a veces un párrafo del desenlace. Después comienzo a trabajar sobre lo desconocido *con los ojos puestos en el final* (Poe) (2014a, pág. 118).

En esa cita a Poe que hace Castillo es posible observar cómo ha tomado como referencia para la configuración de un cuento a la obra teórica del poeta maldito. Después de lo dicho por Cortázar, es imposible negar que esto se le debe a Baudelaire. Posiblemente a Baudelaire se le deba toda la influencia que ejerce Poe en la literatura argentina. La traducción de la obra de Poe, tenía para el poeta francés un objeto muy claro: “La apuesta era difundir en Francia a un poeta que valía por sí mismo, pero también por todo lo que podía aportar a la construcción de su propia obra” (Nijensohn, 2012, pág. 1). Y en sus prólogos se observa esto con mucha claridad. Lo que quizás Baudelaire no imaginó es el impacto que sus traducciones y sus prólogos tendrían en la literatura argentina a la hora de considerar a Edgar Allan Poe.

---

<sup>24</sup> *The philosophy of composition.*

El Poe de Baudelaire es el Poe de Castillo: elocuente, creativo y con ideas sorprendentes.

Lo que Baudelaire logra destacar con este halago es la excelente formación que Poe había tenido y su impecable talento. Respecto de la formación, Poe había estudiado en Estados Unidos junto a los mejores profesores y en la universidad se había distinguido en áreas sumamente diversas, manifestando así sus variadas aptitudes. En cuanto al talento, según Baudelaire, Poe iba más allá: da a entender que si hubiera tenido solo talento habría triunfado en Estados Unidos, habría encontrado la manera de adaptarse al medio y hacer dinero, pero Poe se encontraba en una categoría superior: Baudelaire pide que añadamos “a esta visión impecable de lo verdadero [...] una exquisita delicadeza de los sentidos que una falsa nota torturaba, una sutileza en el gusto al que todo, exceptuada la exacta proporción, sublevaba, un amor insaciable hacia lo Bello” (1988: 50) para poder hacernos una idea integral de su genio (Nijensohn, 2012, pág. 3).

Ese genio no puede apreciarse en el materialismo del progresismo norteamericano, como se ha dicho anteriormente, en dónde todo se rige por el dinero. “Frente a la soledad y el desprecio vivido por Poe en su país de origen, Baudelaire desea que aquel encuentro del otro lado del océano un espacio de recepción ligado al éxito y a la admiración” (pág. 3). Tarea que no es sencilla, pero que logra sostener aludiendo permanentemente al desprecio que esa cultura que los franceses rechazan había mostrado por Poe. Así, considera que este sujeto merecía ser francés. Y mediante los prólogos, logra eliminar los prejuicios que llegaban desde el país de Poe a los oídos franceses, presentándolo desde la apreciación estética del propio Baudelaire.

Según dijo Paul Valéry en una conferencia dada en 1924 en la sociedad de Cursos de Madrid<sup>25</sup>, la poesía francesa no llega muy lejos en el mundo a excepción de Baudelaire. Con quien ella sale de las fronteras nacionales y parece llegar a Argentina con *Las flores del mal*. Sin embargo, destaca lo siguiente:

Había nacido sensual, inclinado a lo preciso, dotado de una sensibilidad cuyas exigencias le conducían a las más delicadas rebuscas en la forma; pero tales cualidades no habrían hecho de él más que un émulo de Gautier, o, seguramente, un excelente parnasiano, si la curiosidad de su espíritu no hubiese merecido la suerte que tuvo al descubrir en las obras de Edgard Poe un nuevo mundo intelectual (Valéry, 1995, pág. 111).

---

<sup>25</sup> Publicada originalmente en el N° XII de la *Revista de Occidente* durante el mismo año.

El Romanticismo opera un rol clave en Baudelaire, y es también el movimiento que da origen al gótico. De manera que su lectura de Poe y sus traducciones, las que llegan a Argentina, las que leen los escritores influenciados por Poe, junto con sus prólogos, dejarán esa impronta gótica, ese modo gótico que se encontrará presente en los grandes maestros de la literatura argentina. El espíritu anticientífico que se manifiesta en el Romanticismo es lo que surgirá en la obra de Edgar Allan Poe en un tono radicalmente gótico. Ese espíritu se manifestará gracias a la oposición que el autor sostenía frente al progresismo norteamericano:

En medio de un pueblo ocupado íntegramente con su desarrollo material, indiferente al pasado, en plena organización de su futuro y realizando en plena libertad experiencias de toda índole, se encontraba, en aquel mismo momento, un hombre dedicado a meditar sobre las cosas del espíritu y, entre ellas, sobre la producción literaria con una claridad, una sagacidad, una lucidez como nunca se habían encontrado juntas en una cabeza dotada del don de invención poética. Hasta Edgar Poe, jamás se había examinado el problema de la literatura en sus premisas, ni se le había reducido a un problema de psicología, ni se le había abordado -por medio de un análisis en el que la lógica y la mecánica de los efectos estuviesen debidamente empleadas. Por vez primera, las relaciones entre la obra y el lector estaban puestas en claro, mostrándose las como fundamentos positivos del arte (Valéry, 1995, pág. 114).

Así, Valery nos muestra cómo la influencia de Poe en Baudelaire, que luego se traducirá a la literatura argentina en general y a Abelardo Castillo en particular, no pasa sólo por la fascinación por su vida, tarea que emprende a modo de atenuar los prejuicios que la crítica norteamericana generaría sobre el autor en Europa. Su fascinación principal es hacia su poética, y eso también queda claro en sus prólogos y será fundamental para los autores argentinos. Lo que se rescata principalmente es el método de Poe:

No es, pues, extraño que Poe, que poseía un método tan seguro y poderoso, se convirtiese en el inventor de varios géneros, que fuese él quien diera los primeros y más emocionantes ejemplos del cuento científico; del poema cosmogónico moderno; de la novela de aventuras criminales; de la introducción en la literatura de los estados psicológicos mórbidos, y que toda su obra revele, en cada página, la acción de una inteligencia y de una voluntad de inteligencia que no se observan en un grado semejante en ninguna otra carrera literaria (Valéry, 1995, pág. 114).

Valery asegura que Poe estaría olvidado si Baudelaire no hubiera hecho el trabajo que realizó para introducirlo en Europa. Y claramente no hubiera llegado a los grandes maestros de la literatura argentina, permitiéndole adquirir ese tono gótico que la caracteriza. Y ciertamente no hubiera sido admirado por Abelardo Castillo. Por ello es que el Poe de Castillo no puede ser otro que el Poe a través de Baudelaire.

Poe le entrega a Baudelaire:

todo un sistema de pensamientos nuevos y profundos. Le ilumina, le fecunda, determina sus opiniones sobre multiplicidad de motivos: filosofía del arte; teoría de lo artificial; comprensión y condenación de lo moderno; importancia de lo excepcional y de lo de cierta rareza; actitud aristocrática; misticismo; gusto por la elegancia y la precisión; política inclusive... todo Baudelaire queda impregnado, inspirado en todo eso, más rico en profundidad (Valéry, 1995, pág. 115).

Pero, claramente, Baudelaire hace algo fundamental por Poe, a consciencia, y por la literatura argentina años después y sin tener idea alguna:

Proporciona al pensamiento de Poe una amplitud infinita, proponiéndole a los tiempos futuros. Esta eternidad que como dice el gran verso de Mallarmé cambia el poeta dentro de sí mismo, se abre ante la sombra del miserable Poe, en virtud de la propaganda de Baudelaire (pág. 115).

El ensayo que más interesó a Baudelaire escrito por Poe fue “Principio poético”, del cual, según Valéry, el poeta francés se apropia. Así que su prólogo a *Historias extraordinarias* resulta ser una suerte de copia o explicación muy cercana al plagio. En este ensayo: “Poe mostraba un camino, enseñaba una doctrina tan seductora como rigurosa, en la cual se unían una especie de matemática con una especie de mística” (pág. 116). Algo que no se le escapa a Castillo. La obra del autor argentino se vincula profundamente a lo místico en algo que él llama “compromiso con la literatura”.

Para mí, siempre, lo más importante fue la literatura, y ahora lo puedo decir con tranquilidad, en ese momento había que explicar demasiadas cosas. Yo nunca creí demasiado en la literatura comprometida. Una cosa es un escritor comprometido -que es un hombre comprometido que además escribe- y otra muy distinta es la literatura de ficción comprometida. ... Para nosotros el compromiso era decir: “No” Ya partir allí empezaba un grave problema estético. ¿Es posible comprometer la literatura de ficción si no estás *dotado* para el compromiso? ¿Es necesaria u obligatoria una literatura comprometida? ¿Cuál era el compromiso de García Lorca, por ejemplo? Y, sin embargo, lo fusilaron. ¿Dónde está el compromiso político de Machado, uno de los poetas más grandes de nuestra lengua? (Castillo, 2015a, pág. 15).

En los *Diarios* de Castillo puede observarse también su mirada hacia la poética de Poe, autor que menciona recurrentemente. Castillo se confiesa en repetidas oportunidades como un seguidor de Poe, su teoría poética y su obra:

Un cuento de Poe de veinte páginas, lleno de cadáveres o resucitadas, es más útil — más bello, más bueno en el sentido griego— que esos novelones optimistas de trescientas, del tipo de los que postula Perrucci. Un obrero mal pintado, aunque esté parado sobre la cabeza de la Injusticia Social, es menos revolucionario que una Virgen de Rafael. Oscar Wilde acaso redimió su vida con sólo *La casa de las granadas*, y

dijo lo único que se puede decir sobre literatura. Los libros no son buenos o malos, en el sentido moral. Están bien o mal escritos (2014a, págs. 135-136).

Poe es el autor más mencionado en sus diarios y en sus novelas. Esta idea de que la literatura comprometida debe estar comprometida con la literatura y que sólo eso es revolucionario es algo que le surge de la lectura de Poe. La estética es mucho más poderosa que estos mensajes de los que parece burlarse, que resultan mucho más panfletarios que artísticos. Ve gracias a Poe que lo importante y el verdadero compromiso, era con el arte. La estética nada tiene que ver con la moral para Poe:

De igual modo que es el intelecto quien se ocupa de la verdad, el gusto nos informa sobre lo bello, mientras que el sentido moral se cuida del deber. De este último, mientras la ciencia nos muestra su obligatoriedad, y la razón su conveniencia, se contenta el gusto con mostrar sus atractivos, declarando la guerra al vicio, solamente sobre la base de que es deforme y desproporcionado, enemigo de todo lo que es justo, apropiado o armónico; es decir, enemigo de lo bello (Poe, 2001, pág. 101).

Este cuestionamiento a la moral y a la razón frente a lo bello es una poética gótica, que recibe Castillo como influencia. La premisa del compromiso del poeta separado de su obra, y de la obra con el único compromiso con la literatura se desprende claramente de Poe, que asegura que la creación de belleza: “no guarda relación alguna ni con el deber ni con la verdad” (pág. 107). El *sentimiento poético* es lo que estos autores elevan por encima de todo. Y así como Castillo expresa que puede haber poesía de tema comprometido políticamente, Poe había expresado:

No es cortapisa, sin embargo, para que los arrebatos de la pasión, los preceptos del deber, o incluso las lecciones de la verdad, puedan tener cabida en un poema, con gran provecho del mismo; pues de manera incidental y múltiple, son propensos a colaborar en el plan general de la obra -si bien el verdadero artista se las arreglará siempre para hacer un uso moderado de ellos, adecuándolos a esa belleza que constituye la atmósfera y la esencia misma del poema (pág. 109).

Así, la belleza debe ser siempre el verdadero compromiso del arte. Ese sentimiento poético abarca todas las artes para Poe, y Castillo se regirá por lo mismo, aunque al igual que Poe, en la literatura le resulta mucho más claro de percibir. Esto posiblemente se debe a que usa el más popular de los lenguajes, como afirma Poe: la palabra.

Por otra parte, *Israfel* es una obra que él menciona como fundamental en su carrera.

En estos días baja de cartel *Israfel*; da un poco de tristeza, realmente, si bien ya estoy un poco harto de ser el autor de *Israfel*, y no yo. Debe de llevar ya doscientas



cincuenta representaciones, casi siempre a teatro lleno. Lo que da un poco de tristeza es que nunca volverá a repetirse algo así (Castillo, 2014a, pág. 272).

Esta obra y *El otro Judas* le otorgaron algo que no anhelaba: ser un escritor de moda. Pero el éxito de la obra va más allá, manifiesta la importancia que Poe tiene en la literatura argentina, como seguramente la tiene en diversas partes del mundo. Algo que Valéry atribuye, como se ha establecido, a Baudelaire.

Así, es posible observar la poderosa influencia de Poe, tanto por parte de su personaje como por su poética, en la obra de Abelardo Castillo. Algo que también podrá observarse en cada una de sus novelas y que les otorgará el maravilloso estilo gótico tan propio del autor norteamericano, del poeta maldito, del Lord Byron de América.

### **La tradición gótica argentina que hereda Castillo**

Si bien podemos mencionar la influencia de varios autores argentinos en la obra de Castillo, dado que esta investigación tiene como objetivo demostrar el carácter gótico de las novelas del autor en cuestión, no es de relevancia al tema demostrar la influencia de Sábato o de Marechal, entre otros. Pero sí de algunos otros escritores argentinos que han dejado su marca gótica. Es imposible ignorar la influencia de Julio Cortázar después de que él escribe “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata” y se considera a sí mismo como un escritor gótico. Por otra parte, es clara y transparente la admiración que Castillo siente por él. Otro de los autores que es imposible apartar es Jorge Luis Borges, que sin reconocerse a sí mismo como un escritor gótico, coquetea permanentemente con el género homenajando a Poe y a Lovecraft, inundando la literatura argentina de laberintos y dobles que, como establece Carlos Culleré, serán elementos claves de lo gótico. El otro autor que debe destacarse como influencia en el gótico de Castillo, es quizás el menos citado por él, pero es quien logra trasplantar a la perfección la atmósfera gótica de Poe al Río de la Plata: Horacio Quiroga. En estos escritores se pretende rescatar la esencia gótica de Edgar Allan Poe, que dejó su indeleble marca en la literatura argentina.

### El Poe de Cortázar habitando la obra de Castillo

Cortázar se menciona a sí mismo como un escritor gótico. Para él el gótico proviene de la niñez. Y de hecho, tiene la necesidad de hablar de su propia experiencia para colaborar con la crítica en la idea de un gótico argentino:

En la Argentina de mi infancia, la educación distaba de ser implacable, y el niño Julio no vio jamás trabada su imaginación, favorecida muy al contrario por una madre sumamente gótica en sus gustos literarios y por maestras que confundían patéticamente imaginación con conocimiento (Cortázar, 2004, pág. 107).

Esto que cualquiera vería como una falencia del sistema educativo argentino, como un problema de productividad económica, el escritor lo rescata como un incentivo a la creación literaria y un aliciente de la imaginación.

Por otro lado, es posible observar cómo las narraciones góticas guardan en su interior conocimientos de tiempos remotos, creencias populares que se radicaban en la población menos culta, tradiciones populares y leyendas urbanas<sup>26</sup>. Así describe Julio Cortázar cómo el gótico atravesaba su hogar:

Gente simple, las lecturas las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás. Curiosamente, esa familia dada a los peores recuentos del espanto tenía a la vez el culto del coraje viril, y desde chico se me exigieron expediciones nocturnas destinadas a templarme, mi dormitorio fue un altillo alumbrado por un cabo de vela al término de una escalera donde siempre me esperó el miedo vestido de vampiro o de fantasma (Cortázar, 2004, pág. 108).

Este miedo es uno de los elementos fundamentales del gótico, algo que se observará en muchos cuentos de Cortázar, como los que se han estudiado en la tesis *Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea*<sup>27</sup>: “Circe” y “Bruja”. Este radica en un exotismo que él plasmará en los primeros acercamientos literarios de su vida: un poema basado en “El cuervo” de Poe y un cuento que lo tiene al propio Poe como protagonista. Claramente, no es en vano afirmar que se podría realizar toda una investigación acerca de la influencia de Poe

---

<sup>26</sup> Esto puede verse claramente en *Drácula* de Bram Stoker, en la que el Dr. Van Helsing reivindica permanentemente la tradición y el conocimiento popular.

<sup>27</sup> Presentada en 2018 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de Córdoba.

en la literatura argentina, demostrando la impronta gótica que ella tiene.

Sin embargo, Poe no fue el único autor gótico en el que Cortázar encontró inspiración:

Pasaban sin discriminación de los Ensayos de Montaigne a las diabólicas andanzas del doctor Fu-Man-Chú de Sax Rohmer, y de un Pierre Loti caro a mi madre a los relatos de terror de Horacio Quiroga. Cada vez que veo las bibliotecas donde se nutren los niños bien educados, pienso que tuve suerte; nadie seleccionó para mí los libros que debía leer, nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieran con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional (Cortázar, 2004, pág. 109).

Esta declaración de Cortázar muestra cómo lo gótico se convierte en una lectura vedada para la Modernidad iluminista, que no da cabida a lo que se aparte del conocimiento demostrable mediante métodos implacables.

La postura de Cortázar frente a lo sobrenatural será percibida por Castillo, quien observa en el autor esta visión frente a lo que denomina *sentimiento de lo fantástico*:

Cortázar vino a casa esa tarde. Cuando lo atiende Sylvia, ocurrió un mínimo milagro. Estábamos oyendo jazz, a Charlie Parker, pero por pura casualidad. La radio del escritorio estaba prendida, no era un disco nuestro. Él dijo: “Qué linda música”, como si nos agradeciera algo. Yo le dije que no, que no era una grabación nuestra, era algo mucho más extraordinario. Era la radio, como si la radio, cuando él entró, se hubiera puesto a tocar por su cuenta el saxo de Charlie Parker. No le pareció asombroso, más bien le pareció natural. En su literatura se nota que estos pequeños milagros le parecían naturales (Castillo, 2014a, pág. 351).

Así, Castillo percibe la goticidad de Cortázar, que había podido preservar ese espíritu capaz de suspender la incredulidad de manera permanente:

Da toda la impresión de creer, sin pudor, en lo sobrenatural: cuando habla de vampiros, cruza los dedos. Cuando habla de los cronopios los describe como a objetos o seres a reales: los vio por primera vez en un teatro, él estaba en un palco y de pronto los cronopios bajaban de alguna parte. Y, cuando lo decía, hacía el gesto de cronopios bajando y los seguía con la mirada. En esos momentos, impresiona un poco (pág. 352).

Esta capacidad de naturalizar esos pequeños milagros o de creer sin pudor en lo sobrenatural es algo que Cortázar describe como un sentimiento:

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera

distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante (Cortázar, 1982).

Esta premisa de ese sentimiento es claramente gótica, particularmente es posible observarlo leyendo en paralelo “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata”. La presencia de lo sobrenatural, junto a ese sentimiento de sorpresa y falta de explicación o respuesta es algo muy propio del género. Si bien existe el gótico explicado, Lovecraft considera que ahí es donde fracasa. La principal filosofía del género es justamente manifestar que hay cosas que la razón científica no logra explicar, que parte de la *magia* de la vida humana reside en el misterio, en lo inexplicable. Y Cortázar valora mucho esa magia y se manifiesta en su narrativa.

La influencia de Cortázar se explicita por el propio Castillo en sus *Diarios*:

Tiene razón Ike todos le debemos algo. A Marechal, a él [Cortázar], a Borges. Yo, además, a Arlt<sup>28</sup>. Pero toda una generación le debe a él su adolescencia. Es lo único que importa. *Estaba vivo*. Tener que morir, para que yo lo sepa (2014a, pág. 522).

Castillo no está exento del sentimiento de lo fantástico en sus cuentos. Rescata esa ambigüedad como influencia, esa que se desliza hacia lo fantástico en pleno día (2019, pág. 164):

Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar (Cortázar, 1982).

---

<sup>28</sup> Si bien puede verse muy claramente la influencia de Arlt en Castillo, dada la naturaleza de este estudio, no se tomará en consideración, como ya se ha establecido, debido a que sería bastante forzado considerar a Arlt como una influencia gótica. Aun así, en *El criador de gorilas* pueden encontrarse cuentos que podrían ser leídos en modo gótico. Pero esto es trabajo de otra investigación.

Este sentimiento es lo que le dará a las novelas de Castillo lo necesario para ser leídas desde el gótico. En cierta manera, lo fantástico pensado como un sentimiento de extrañamiento, algo que los escritores argentinos toman de Poe, es una cualidad muy propia del gótico en todas sus formas. La presencia de lo sobrenatural en el gótico puede producirse simplemente como el extrañamiento, porque lo sobrenatural es en el gótico el misterio que, si opera apropiadamente, no será rebelado. Como ocurre con el sentimiento de lo fantástico del que habla Cortázar:

Alfred Jarry ... , dijo una vez, que lo que a él le interesaba verdaderamente no eran las leyes, sino las excepciones de las leyes; cuando había una excepción, para él había una realidad misteriosa y fantástica que valía la pena explorar, y toda su obra, toda su poesía, todo su trabajo interior, estuvo siempre encaminado a buscar, no las tres cosas legisladas por la lógica aristotélica, sino las excepciones por las cuales podía pasar, podía colarse lo misterioso, lo fantástico, y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico o de esotérico; insisto en que por el contrario, ese sentimiento es tan natural para algunas personas, en este caso pienso en mí mismo o pienso en Jarry a quien acabo de citar, y pienso en general en todos los poetas; ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando (Cortázar, 1982).

Si Amícola establece que el gótico es una adición desenfrenada a la causa del fantástico, la recurrencia de Cortázar a este género y sus otras formas de presentarse, con ciertas características *desenfrenadas*, hacen que el fantástico cortazariano alinee filas junto al gótico para proceder a la causa de cuestionar la razón iluminista. En torno a eso, Castillo es gótico al decir:

El verdadero asalto a la razón, en nuestro tiempo, lo ha llevado a cabo la razón. La ciencia, la técnica, la lógica han constituido un mundo irracional —irrazonable un mundo contra toda razón. Si para algo sirve hoy la razón humana es para condenar a la razón (Castillo, 2014a, pág. 560).

La literatura es una de las formas de utilización de la razón para condenar el pensamiento científicista. No se trata de negar la ciencia y la técnica, sino de comprender que como ciencias del hombre no ofrecen la verdad, así como no las ofrecía la religión.

En “Notas sobre el gótico en el Río de la Plata” Cortázar parece no terminar de separar lo fantástico de lo gótico. Porque en ambos radica esta suspensión de la incredulidad de Coleridge, que se encuentra presente ante lo sobrenatural. Para Cortázar, la experiencia de lo fantástico, que nos atraviesa en la ficción como se la vida, es lo que nos permite dudar de la realidad, de las verdades prestablecidas, y en esto el autor encuentra la posibilidad de la creación humana. En el gótico, la causa cortazareana de la duda frente a la realidad está siempre presente. Si retomamos a Todorov, que considera que: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (2006, pág. 24), es posible pensar el gótico como una variante de lo fantástico, una vacilación que confronta con más fuerzas al Iluminismo porque no ofrece las respuestas que según Todorov sí propone el fantástico al resolverse como extraño o maravilloso. Por otra parte, el gótico apela a lo sobrenatural que reside en la creencia. Mientras que lo fantástico apela a lo imaginario frente a lo real, el gótico se construye en base a una sobrenaturalidad que está presente en la vida cotidiana de todo ser humano que no haya recibido una *educación rigurosa* (como dice Cortázar). Estos elementos son legendarios, míticos, arquetípicos y habitan el mundo de las creencias populares. Como ser: los fantasmas, los monstruos, los aparecidos, los demonios, las brujas y todo tipo de magia. Es decir, la percepción de Cortázar del *sentimiento de lo fantástico* se acerca más a lo que presenta el género gótico que el género fantástico. Ese sentimiento de lo fantástico del que habla Cortázar, es justamente lo que heredará el mundo gótico de Castillo, será la deuda que dice tener con él.

### Borges y sus laberintos góticos en la obra de Castillo

No hay escritor argentino que no haya sido influenciado por Borges<sup>29</sup> de alguna manera, especialmente aquellos que pertenecieron a la generación de Cortázar: “Jorge Luis Borges significaban para mí y para mis amigos una especie de cielo de la literatura, de máxima

---

<sup>29</sup> Si bien Borges debería ser mencionado, por razones puramente cronológicas antes que Cortázar, es importante haber establecido previamente la noción de *sentimiento de lo fantástico* cortazariana para profundizar en el tema.

posibilidad en ese momento dentro de nuestra lengua” (Cortázar, 2017, pág. 18). Pero esto se sostiene en el tiempo y llega a la generación de Castillo, e incluso, en la actualidad, Alan Pauls propone el parricidio. El propio Borges dice: “Todo lo que hagamos los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina” (2016a, pág. 316). Pero también dice que en el *Alcorán* no hay camellos y aun así nadie duda de que ese libro sea árabe porque Mahoma no consideró el color local por estar dentro de la cultura árabe. Mahoma no necesitaba demostrarse árabe porque lo era. Entonces, ¿es posible ignorar a Borges siendo un escritor argentino? Ni Castillo ni Cortázar pasan por alto al gran maestro.

Cortázar establece que en Borges lo fantástico es *fantástico mental*. Esto parece bastante lógico si observamos sus laberintos y sus dobles. Elementos que Carlos Culleré considerará como góticos por naturaleza:

Todo el movimiento gótico reconoce pues su origen -o, al menos, el detonante del mismo- en ese impulso llevado hasta sus límites: a la “claridad” de la razón opone la niebla de lo desconocido y sobrenatural, al orden el caos de fuerzas oscuras e incontrolables pero no tanto en la naturaleza sino en el ser humano, al afán y la pretensión científica y a la suma de los saberes los reductos de lo horrendo, lo aberrante y lo inexplicable. En resumidas cuentas para esta concepción romántica la construcción del doble –del individual y el del mundo– es la única respuesta a una realidad que se ha vuelto inasible, carente de sustentación y sin rumbo (el laberinto). Sólo aquél que pueda sustraerse mediante su doble podrá salvarse (y en ello fincará así mismo su pérdida) pero éste, a diferencia del arquetipo clásico del héroe, es secretamente ahora y en verdad todos y cada uno (2008, pág. 15).

Sin embargo, para Borges, lo gótico y sus elementos son considerados como parte del género fantástico, esto puede observarse en la selección de cuentos que realizan con Adolfo Bioy Cáceres y Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*. “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas” (Bioy Cáceres, 2010, pág. 7) inicia el Prólogo de la antología, englobando dentro de la literatura fantástica al *miedo* y los medios de los que se vale para lograr su efecto. En nota al pie, se logra apreciar cómo deja estancada la noción de literatura gótica como algo anterior al fantástico y, mencionando a *El castillo de Otranto*, alude al mal gusto de ese estilo literario que el propio Walpole bautizó como gótico. Para Bioy, la atmósfera es un elemento del que se vale el fantástico, pero porque parece querer desestimar al gótico. Sin embargo, al estudiar su presencia o su ausencia, muestra cómo se torna un elemento puramente gótico: “los autores

buscaban crear un ambiente propicio al miedo” (pág. 8), por lo tanto, ahí radica la diferencia entre lo gótico y lo fantástico, el primero propicia el miedo.

El hecho de que esta antología manifieste que no existe diferencia entre el gótico y el fantástico, permite ampliar la posibilidad de lectura de Borges (a pesar de que posiblemente él considerara que la literatura gótica era de *mal gusto* o de *una pérfida raza de castillos* como anuncia Bioy). Por otro lado, toda la crítica ha encontrado complicaciones al diferenciar entre uno y otro género o modo:

ambos modos tienen tratamientos similares, desarrollos paralelos y una tendencia generalizada a confundirse entre sí. Además, existen una serie de rasgos que son fundamentales para ambas tendencias y que, al convertirse en la mayoría de los casos en características definitorias de sus respectivos modos, pueden llevar a la errónea conclusión de que las dos tradiciones son una sola (Ordíz Alonso-Collada, 2014, pág. 140).

Lo sobrenatural es un elemento que circunda y conflictúa a la crítica a la hora de separar los géneros, acto que posee, como se ha establecido, un trasfondo ideológico. Al destituir de la clasificación al gótico se deja de lado la crítica que este modo le hace al proyecto racional iluminista al que suele referirse Castillo en sus *Diarios*. Ordíz Alonso-Collada propone hablar de *fantasía*, un concepto que puede englobar a varios géneros en cuestión. Pero, considero que lo sobrenatural, propuesto por Todorov, ya respondía a esa concepción. Pero Ordiz, a su vez, pone la tensión entre dos mundos mediante una crítica de Roas y Herrera realizada a Todorov. No habría así una irrupción de lo sobrenatural en el mundo natural, sino una tensión entre dos mundos: el de las leyes naturales que conocemos y el de otras leyes desconocidas. “Esta nueva perspectiva, que limita la aparición de lo fantástico a la necesidad de la tensión entre dos mundos, amplía radicalmente la concepción *todoroviana* de estas expresiones literarias” (Ordíz Alonso-Collada, 2014, pág. 144). Para la autora, la clave para una lectura gótica es el miedo. Sin embargo, ¿no estaríamos aquí ante el género del terror?

Ordiz pretende clasificar, casi de manera inocua, detallando los elementos que fluctúan entre un género y otro y explicando qué características le corresponden mayoritariamente a cada uno. Sin embargo, mi postura crítica es otra, no es la intención clasificar las obras de Castillo o la herencia borgeana que hay en él como correspondientes a un género específico, sino tomar las características que permiten que la misma sea leída como gótica. Desde la perspectiva del propio Borges, su obra es fantástica, pero no distingue a este género del gótico. Dado que se ha partido de la premisa de que una obra no pertenece a un



género, sino que participa de diversos géneros, lo importante es rescatar estas características góticas y la mirada que heredará la literatura de Castillo que permitirá la lectura gótica.

Es imposible negar que el miedo sea un elemento gótico, y es un elemento de fuerte presencia en la obra de Borges (hasta más fuerte que en la de Castillo). Y así como la obra de Cortázar nos habla de ese sentimiento cotidiano de lo fantástico, la obra de Borges nos habla de un profundo temor a lo cotidiano. Posiblemente, a través de la duda acerca de la propia realidad. David Roas reclama la presencia del miedo en lo fantástico:

Puesto que el efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo (Roas, 2001, pág. 32).

Así, el mundo duplicado, la copia de la realidad de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se torna aterradora: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön” (Borges, 1997, pág. 40). O el laberinto de “La biblioteca de Babel” se vuelve desesperante: “La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable” (pág. 94), el escenario de la biblioteca es tan aterrador que llega al punto de volverse parte de una película de terror: *Necronomicon* (2018).

Como se ha establecido desde el principio de la investigación, la propuesta aquí no es para nada hacer una distinción entre lo que corresponde al gótico y al fantástico, para clasificar una obra en uno u otro. Así, una obra que puede ser leída en modo fantástico apela muchas veces al miedo, dadas las características propias de lo sobrenatural, esto no implica que el miedo sea una característica que permita la lectura desde ambos géneros. Es decir, Borges crea una literatura en la que el miedo parece ser su signo más poderoso, y en cuyo efecto final es de suma importancia. La obra de Borges puede ser leída en modo fantástico dada la presencia de lo sobrenatural, pero también en modo gótico dada la presencia del miedo y de la atmósfera. Si la obra de Borges careciera del miedo y de la atmósfera, la lectura gótica no sería posible. Es algo similar a lo que observaremos en la obra de Abelardo Castillo. Vale aclarar, que el elemento sobrenatural no es indispensable para hacer una lectura gótica de una obra, muchas veces basta con la presencia de la mera extrañeza, pero sí es necesario

para leer una obra en modo fantástico. En sí, la obra de Borges es capaz de participar de ambos géneros.

Como ya se ha establecido, los dos elementos claves que asentarán una fuerte influencia en la literatura argentina serán el doble y el laberinto, ya que toman un sentido filosófico:

La obra del argentino plantea una dicotomía marcada: aunque se puede experimentar la realidad, no existe una forma única de comunicarla. Me explico mejor. Todo ser humano vivo experimenta, pero no todo ser humano comprende y comunica del mejor modo lo que experimenta (Esparza Urzúa, 2015).

Para Borges la imaginación, los laberintos y los dobles representan mejor la realidad que la ciencia. Pero detrás de eso, se esconde un rescate a la filosofía. Particularmente, construye un mundo irreal, que podría considerarse como sobrenatural, sostenido en Berkeley y Schopenhauer. En sí, lo que marca la obra de Borges es su escepticismo, este abrirá las puertas a lo sobrenatural, a la atmósfera gótica y al miedo.

Micea Eliade considera al laberinto como la representación de una iniciación, pero a lo largo de la vida, el hombre se inicia en diversas cosas. La vida puede ser considerada un laberinto del que no puede salirse con vida, según lo representa la mitología egipcia. Si nos acercamos al laberinto vemos que:

probablemente no existe en la simbología otra representación tan cabal del mundo y la existencia; incluso su ambigüedad singular (la esperanza y el temor de salir —la certeza y el temor de no poder salir) es la característica más definitoria de su perfección absoluta y, por ende, de su universalidad (Culleré, 2008, pág. 30).

Siendo Borges un escritor universal, no es de extrañarse que la más perfecta de las simbologías sea la más recurrente en su obra. En “La casa de Asterión”, el laberinto en ruinas es la morada del narrador y es presentado como un universo inagotable, en el cual el Minotauro sólo ve la salida en la muerte. Una muerte que mientras tanto otorga a otros en la espera de su salvador. El laberinto es recorrido pero el narrador no pretende encontrar nada, no hay nada que encontrar más que habitaciones infinitas, sólo existe la espera. En “La biblioteca de Babel” el laberinto es hexagonal, como el sello de Salomón. La Esalfa (estrella de seis puntas) está formada por dos triángulos equiláteros. Esta unión de triángulos representa la unión del cielo y la tierra, el mundo espiritual y el material, y lo masculino y lo femenino. En sí, este laberinto representa el conocimiento absoluto del universo. Un laberinto oscuro y misterioso que existe desde siempre y aunque no es infinito, es inagotable. Es una

ruina, con bibliotecarios misteriosos que moran en ella y le otorgan una parte de esa atmósfera lúgubre tan propia de lo gótico. En “Tlön Uqbar, Orbis Tertius” el laberinto se abre dentro de una morada en la que se encuentra un espejo que da inicio a un recorrido que es tan real como ilusorio porque es ominoso. Este laberinto es inmaterial, pero los personajes sólo notan haber ingresado en él una vez que han empezado a recorrerlo. Libros duplicados o espejismos de otros libros abren las puertas a un mundo que también parece ser un espejismo.

La influencia de Poe es marcada en Borges. En el norteamericano también son recurrentes las simbologías del laberinto y el doble. Borges muestra además la influencia de otros autores que indagan lo sobrenatural macabro, como Kipling y Wilde. La oscuridad que se observa en las obras de Borges, su alejamiento de la luz de la razón en su creación fantástica y su desconfianza en el mundo racional, lo acercan irremediamente a lo gótico. El laberinto es uno de los símbolos principales de su literatura, y se torna macabro en su atmósfera. Una atmósfera que es tomada de aquel castillo gótico revivido por Walpole, “todos los castillos del siglo XVIII suponen una incursión deliberada al país de las desdichas y esconden un afán repentino de la noche que remite a la silueta asfixiante e imprescindible de Sade” (Negroni, 2015, pág. 20). Esta asfixia, esta claustrofobia que provocan estos castillos se logra porque son laberintos. Los muros que configuran el laberinto/castillo, esa salida que parece imposible, permiten al que se sabe dentro, contemplar la realidad. Algo que se observa principalmente en la novela *La casa de ceniza*, que si bien es influenciada por Poe, no puede negarse la presencia de la influencia Borges como *padre*, en los *Diarios* de Castillo es posible evidenciarla. Ante todo, se observa la admiración por su obra. Más allá de las discrepancias en la ideología y los gustos literarios.

Borges se manifiesta también en la compleja relación que Abelardo Castillo mantiene con Sábato, complejidad que permite dilucidar cierta *envidia* que este le tenía a Borges:

Nuestra literatura, decía hoy Sábato, tiene la virtud de estar colocada a primer plano en cuanto a “fantasía y preciosismo”. Pero lo decía como crítica a Borges. Lo malo no es eso. Lo malo no es Borges ni la literatura fantástica; gracias a Dios que lo tenemos a Borges (Castillo, 2014a, págs. 174-175).

Borges es, como dice Sabato, un escritor fantástico. Castillo piensa que no hay nada de malo en eso, y considera que es Borges con su fantástico quien realza la literatura argentina por sobre una serie de escritores que se empeñan en seguir modas europeas. Así, parece que

Borges se aleja de ese modelo y se configura en un escritor paradigmático de la literatura argentina. La admiración que Castillo siente hacia Borges queda plasmada en la siguiente frase: “Un cierto tipo de felicidad que consiste en leer a Borges” (Castillo, 2014a, pág. 257).

La influencia de Borges es también manifiesta:

Leer a Borges siempre me instiga a escribir; es, creo, el escritor que más me hace amar la literatura, el acto de crear, y, al mismo tiempo, uno de los pocos que me remiten a la *actividad* expectante —pasiva— de la lectura feliz (pág. 274).

Castillo considera a Borges como uno de sus padres literarios junto con Arlt, Sábato y Marechal dentro de la literatura argentina (pág. 541).

A pesar de la admiración, Castillo no concuerda en dos aspectos fundamentales con Borges. Por un lado, no comparte muchas opiniones literarias con él:

Bastaba que un autor escribiera en inglés para que Borges creyera que sus libros eran estupendos. Una explicación que le encuentro es que debió de leerlos en lengua original, cuando era muy chico. El placer infantil que causa descifrar un idioma extranjero se superpone con los años al recuerdo del libro, lo perfecciona en la memoria... el mal que nos han hecho algunas opiniones literarias de Borges es casi tan grande como el bien que nos hicieron sus propios libros. No le gustaba García Lorca, no le gustaba Goethe, no le gustaba Neruda, decía que Quiroga había hecho mal lo que Kipling había hecho bien. Los personajes de Conrad le parecían más recordables que los de Dostoievski. Nunca cita a Chéjov ni a Tolstói. Desdeñaba *Gargantúa y Pantagruel*. Le apasionaba, en cambio, *El hombre invisible*, de Wells; y hasta *La isla del doctor Moreau* (Castillo, 2019, pág. 242).

Tampoco coincide a nivel político con él: “Perón, al que Borges considera, y siempre consideró, una catástrofe nacional, sin alejarse mucho de mi propia opinión, aunque por razones tal vez opuestas” (2014a, pág. 513). Aun así, tenía un *Borges personal* y lo sintetiza en algunos momentos. En 1960 lo conoce para entrevistarle para *El grillo de papel*. La entrevista no se publica nunca:

Borges nos recibió en persona esa tarde: recuerdo perfectamente que no quiso grabar, porque desconfiaba “de esos misteriosos aparatos”. Era un salón grande, o me pareció a mí; en ciertos casos, uno magnifica los ámbitos y hasta a las personas, y todo le parece colosal. Una de las primeras cosas que dijo, fue: “Hay mucha luz aquí”, y cerró unas persianas. Borges ya era casi ciego; a partir de ese instante, la penumbra se abatió sobre los tres y estábamos en su mundo (2019, pág. 513).

Cuando hablan de política, de peronismo concretamente, la charla se torna menos amena, pero al hablar de literatura todo se ameniza otra vez. Esta parte de Borges inspirará el personaje de Castillo de *Crónica de un iniciado*. Castillo muestra así que su *Borges personal*

era un hombre mucho más preocupado por la literatura que por la política. Algunas frases y su conocimiento sobre el truco y los recitados de memoria de Neruda sorprenden a Castillo, que llama a este Borges *imprevisible*.

En 1983 se vuelve a encontrar con el *Borges imprevisible* en la casa de Ester Izaguirre, en una conferencia que daba ante unas 30 personas. “La gente le hacía preguntas, algunas insensatas, otras más o menos razonables, y él, como siempre, hablaba únicamente de lo que tenía ganas” (Castillo, 2014a, pág. 516). En este encuentro se ve fascinado con la memoria visual de un Borges ciego que describía la casa de Edgar Allan Poe como si la hubiera visto. En este sentido, en la capacidad visual del Borges ciego, rescata la inadecuada pregunta de un sujeto del público:

Cómo un hombre “con sus limitaciones” podía opinar sobre cine. No era una curiosidad inocente, era una interpelación cargada de insidia. En el mismo momento en que yo iba a intervenir –en toda esta charla hice un poco de campana neumática entre Borges y la gente–, antes de que yo pudiera emitir una palabra, Borges dijo a media voz: “Últimamente, además de ver muy mal, estoy oyendo muy poco”, y, como si no hubiera escuchado lo que le preguntaban, se volvió hacia el público y siguió imperturbable con su charla (pág. 517).

En esa charla, Castillo ve el humor de Borges. Conoce un lado divertido del hombre que ya era un ícono, un símbolo. Observa a un Borges que se ríe a carcajadas mientras habla de literatura. Encuentra su lado más humano. Y al final, su soledad: “Hoy, mientras conversábamos sobre esto, volví a pensar lo mismo que esa noche: en la encubierta soledad que había detrás de esa alegría de Borges, en ese volver de madrugada, solo, a su casa” (pág. 520). La humanidad de Borges lo conmueve pero también le permite realizar sobre él diversas críticas mostrando sus errores. Tarea que no es nada sencilla, al punto de que crea un personaje en su novela inconclusa<sup>30</sup> que lleva un cuaderno en el que anota los errores de Borges:

*Los ángeles*. Entre otras anotaciones, que ya veré: qué pasa si Otálora (o Lotito, o Lomuto, o como finalmente se llame) tiene una especie de hobby demente. Lleva un cuaderno, muy minucioso, secreto, exclusivamente dedicado a señalar los errores de Borges. La imposibilidad arquitectónica de la biblioteca de Babel (la imposibilidad de trasladarse a los hexágonos laterales, ya que dos puertas sólo permiten recorrerla en una dirección, etc.), la cita errónea de Shakespeare, la confusión entre Florencia y Venecia (en Siete noches), la atribución de "Onorate l'altissimo poeta" a Virgilio, en la Divina Comedia... (2019, págs. 515-516)

---

<sup>30</sup> *Los ángeles azules*, que menciona en sus diarios. Inédita.

Cuando Castillo realiza una crítica literaria sobre Borges, se posiciona en un lugar muy interesante:

Releo cuentos de Borges... vuelven a dejarme estupefacto y conmovido. Hay momentos de esta prosa que valen por toda una literatura... Hay un Borges verbalmente genial y otro verbalmente estúpido: este último es el que deslumbra a las personas llamadas cultas (2019, pág. 484).

Llamar *verbalmente estúpido* a Borges es bastante inusual, y acentúa su crítica realizando una a la academia deslumbrada por lo verbalmente estúpido. Lo que deslumbra a Castillo es la capacidad de Borges para conmoverlo, no su exposición filosófica. No es la influencia de Schopenhauer o Berkeley lo que lo conmueve. Sin embargo, es posible notar la influencia en ciertos temas filosóficos que también lo interpelaban. El tema de Dios es uno, y atraviesa la literatura gótica de principio a fin. Leer una obra en modo gótico implica cuestionarse acerca del problema teológico del mal. Pero mientras Borges se dedica a inspeccionar profundamente la Cábala, Castillo prefiere los Evangelios y los rollos del mar muerto. Aunque puede observarse una conexión entre el cuento “Tres versiones de Judas” perteneciente a *Ficciones*, y la obra de teatro *El otro Judas*, junto con su continuación *El evangelio según Van Hutten*.

Borges le deja a Castillo abierta la posibilidad de la profanación: “la relación que la obra de Borges establece con las fuentes teológicas y bíblicas puede pensarse en términos de un *uso* que las despoja de cualquier aura de sacralidad y disuelve sus jerarquías” (Adur Nobile, 2014, pág. 275). Lo que Borges hace es asentarse en los fundamentos de la literatura gótica, conduce hacia la literatura lo que había perdido la religión, lo que ahora era propiedad de la ciencia y la política: intenta mediante la profanación de textos bíblicos *responder* a las preguntas últimas. Siempre en la literatura gótica se puede observar la profanación de los mitos religiosos. La sola presencia del diablo ya es una forma de profanación. Para comprender lo que esta profanación implica, tenemos que entender los conceptos de *sagrado* y *religioso* desde la perspectiva de los juristas romanos:

Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente “sagradas”) o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente “religiosas”). Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las

cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituir las al libre uso de los hombres. “Profano -escribe el gran jurista Trebacio- se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”. Y “puro” era el lugar que había sido desligado de su destinación a los dioses de los muertos, y por lo tanto ya no era más “ni sagrado, ni santo, ni religioso, liberado de todos los nombres de este género” (D. 11,7, 2) (Agamben, 2017b, pág. 97).

El método mediante el cual se profana es el contagio. Basta que un hombre *toque* eso que es sagrado o religioso para que deje de serlo. Borges, al apropiarse de la palabra puesta en juego en el mito judeocristiano, la profana:

En sus ensayos y ficciones publicados entre 1930 y comienzos de la década del cincuenta Borges contribuye, en buena medida, a inaugurar en el campo literario argentino un modo de relación con el cristianismo, que de ningún modo subordina el discurso literario al teológico –como hacía Bernárdez, por ejemplo- pero tampoco puede reducirse –al menos, no en la mayoría de los casos- a una burla o denuncia del carácter mítico –en el sentido de falso o falsario- de los relatos y los desarrollos especulativos que sustentan la religión. En este sentido, podemos hablar de una (re)apropiación de temas que parecían limitados a los literatos e intelectuales confesionales. Como recordará en “El enigma de Edward Fitzgerald” (La Nación, octubre 1951), “todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe” (OCII:66); Borges restituye los temas teológicos y bíblicos al libre uso de los escritores: obras como *Falsificaciones* de Mario Denevi (1966), *El otro Judas* (1961) o *El evangelio según van Hutten* (1999) de Abelardo Castillo están –declaradamente- en continuidad con esta línea profanatoria inaugurada por la literatura borgeana (Adur Nobile, 2014, pág. 275).

Esta acción profanatoria es propia del gótico, que no trata de ser una burla o denuncia hacia la religión y sus mitos, por el contrario, la propuesta gótica es la hermenéutica, la reinterpretación, la creación de nuevos mitos en los que se tome conciencia de que esa sabiduría tiene un sentido que sin ser verdadera, nos acerca a la verdad. Borges inaugura la posibilidad profanatoria del gótico argentino que antes no se llega a observar<sup>31</sup>.

El gótico pretende combatir la razón frente a la ilustración que pretende, como dice Safranski, hacer *tabula rasa* y destruir todo lo que somos. Tampoco pretende recuperar la fe y elevar un tipo de concepción del mundo medieval. Pero está claro que la era de la razón presenta un problema: “La Ilustración, con su razón abstracta y desacralizadora, avasalló

---

<sup>31</sup> En la investigación llevada adelante por el equipo del IAPCH de la UNVM bajo mi dirección, *El modo gótico en la literatura argentina*, se ha observado que las obras investigadas hasta el momento (Echeverría, Gorriti y Holmberg) no poseen rasgos profanatorios. Si la religión católica es mencionada, se hace desde la fe.

tanto la autoridad poética de la mitología antigua como la verdad simbólica de la revelación cristiana, (Ibarlucía & Castelló-Joubert, 2007, pág. 9). La profanación sirve en Borges y en Castillo como herramienta para recuperar la poética y el simbolismo, y en este accionar, son góticos.

La profanación que se hace desde la literatura es un juego:

Emile Benveniste ha mostrado que el juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa de algún modo su inversión. La potencia del acto sagrado –escribe Benveniste– reside en la conjunción del mito que cuenta la historia y del rito que la reproduce y la pone en escena. El juego rompe esta unidad: como *ludus*, o juego de acción, deja caer el mito y conserva el ritual: como *jocus*, o juego de palabras, elimina el rito y deja sobrevivir el mito. “Si lo sagrado se puede definir a través de la unidad consustancial del mito y el rito, podremos decir que se tiene juego cuando solamente una mitad de la operación sagrada es consumada, traduciendo sólo el mito en palabras y sólo el rito en acciones” (Agamben, 2017b, pág. 100).

El juego de Borges es un juego de palabras, ya que siente un peculiar interés por la Cábala judía. En cierta forma, el planteo cabalístico, según el cual las escrituras no tienen una sola letra puesta al azar se torna un juego de palabras, que no se construye como algo inferior, sino que al profanar manifiesta la posibilidad de comprender todo el lenguaje y la creación misma como un juego de palabras en el que ninguna letra está puesta al azar:

En la búsqueda del cabalista se juegan destinos, se arriesgan vidas en aras de la Verdad Absoluta que se halla en algún trazo recóndito del pergamino, más allá de la razón y de los límites humanos, en Borges importa el juego metafísico hecho divertimento de la razón (Sosnowski, 2020, pág. 22).

A partir de allí, seguirá jugando con todas las escrituras, profanando y remitificando, cumpliendo el objetivo gótico por excelencia. Como en el gótico, Borges profana para ir más allá de lo que la razón moderna limita. Abelardo Castillo hace lo mismo, pero no desde la Cábala, sino desde los evangelios.

Pero lo más gótico de Borges, y la gran herencia que deja, es la capacidad de unir el juego metafísico con la razón científica:

La literatura de Borges, el poeta más citado por científicos, habita un sector de esas intersecciones. Sus textos combinan de tal modo el lirismo con la precisión, que en sus imágenes conviven la ciencia con la visión mágica del mundo, y sus metáforas nos acercan a la expresión de ese algo de las teorías matemáticas que parecería inexpresable en palabras (Rojo, 2019, pág. 7).



Porque la literatura de Borges está inmersa en lo gótico, y ese gótico lo posiciona entre la razón y la metafísica, entre la profanación de lo sagrado y lo religioso, de lo científico y lo mágico. Castillo heredaría esta capacidad profana, pero no pensaría tanto en la física como en la política. Castillo profanaría, como veremos más adelante, a lo religioso y a lo político, algo que no hubiera sido igual sin Borges. Una profanación que hace a su obra gótica.

### La influencia del gótico de Quiroga en Castillo

Como se ha mencionado, existe una importante tradición de escritores del Río de la Plata influenciados por Poe, esto se advierte “en la tendencia a privilegiar el miedo entre los sentimientos fecundos” (Heker, 2008, pág. 13) propia de esta literatura. Uno de los más relevantes o quizás de los más fieles al estilo del norteamericano es Horacio Quiroga. Autor que lleva una vida tan gótica como la de Poe. Es un poeta maldito, y los poetas malditos son su vida y su obra, no pueden pensarse por separado.

Castillo afirma que cualquier aspecto de la vida de un escritor sirve para explicar algo sobre su obra, pero:

Siempre habrá escritores que solo parecen ser las palabras de sus libros, y otros que son fundamentalmente esas palabras y la leyenda que, ellos y nosotros, hemos tramado con su vida. Hemingway es la Guerra Española, el whisky, peces espada, las piernas y la voz de Marlene Dietrich, y al mismo tiempo sus novelas; Goethe o Thomas Mann pudieron haber vivido de cualquier manera, nos basta con que existan el *Fausto* o *La montaña mágica*. Malcolm Lowry, sobrio, sería inconcebible: *Bajo el volcán*, escrito por un novelista abstemio, nos resultaría un escándalo prodigioso, una irreverente prueba de talento literario. Escrito por Lowry es exactamente lo que debe ser: una novela infernal. Horacio Quiroga pertenece a este segundo grupo. Quiroga es el suicidio de su padrastro, la selva misionera, la muerte de su mejor amigo, su fascinación por las mujeres más o menos infantiles y su propio suicidio. También es «El almohadón de pluma», «Una bofetada» o «Los desterrados»; también es, si se quiere, el Decálogo del Perfecto Cuentista. Y sobre todo es bastante más que eso: es el fundador de la literatura que fundaría Azuela, es, en sus mejores cuentos, uno de los mayores cuentistas contemporáneos en cualquier idioma. Pero uno tiene la íntima certeza de que su obra de ficción no puede prescindir de la vida del hombre que la escribió (2010a, págs. 221-222).

Por ello, es fácil considerar a Quiroga como el Poe argentino, se tiende un claro paralelismo con el norteamericano en una vida signada por la tragedia:

Nació en 1878, y más o menos hasta los veinte años fue algo así como un dandy, un avatar sudamericano de Edgar Poe, un uruguayo que leía en francés a los poetas decadentes y cortejaba la idea poética de la Muerte. No podía saber que ya estaba cercado por la prosa de la muerte, que había venido al mundo marcado por la muerte. Su padre se mató en una cacería. Su padrastro, paralítico, se disparó un tiro de escopeta cuando el muchacho tenía diecisiete años; la brutalidad de esta escena familiar es casi un lugar común, pero tiene la expresiva contundencia de los mejores lugares comunes: el hombre mordió el caño de la escopeta y gatillo con el pie. Unos pocos años después, examinando una pistola de duelo, Quiroga mató a Federico Ferrando, su mejor amigo. No es un buen comienzo para la vida de nadie. Se tiene la sospecha que este tipo de cosas sólo las arregla la literatura (pág. 222).

Pero no es sólo por eso considerado el hermano latinoamericano de Poe, no sólo por cómo ambas vidas están signadas por la tragedia y que los empuja a la literatura, sino porque:

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 (pág. 239).

La influencia para Castillo, que se considera cuentista, resulta bastante clara.

El tema de la muerte teje también un estrecho vínculo con el norteamericano, y algo que está muy presente en las obras de Castillo. Tal vez el tema fundamental en Castillo no sea la muerte, pero sí el mal; y la muerte, como establece Ricoeur, es una de las formas del Mal.

No hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte. Otro es el miedo. Otro es la voluntad. El drama entre la transitoriedad del hombre y su búsqueda de algún absoluto -el amor, un lugar en el mundo, la fascinación y el horror de la muerte, son los grandes temas de Quiroga. Y no sólo en sus cuentos de intención “trascendental”, que generalmente ubica en la ciudad y en los que habla del incesto, los celos, las taras psicológicas o el crimen, sino precisamente en aquellos cuyo ámbito es la selva (Castillo, 2010b, pág. 51).

Es innegable que la obra de Horacio Quiroga quedara marcada por su biografía. Las muertes de su padre, su padrastro, su amigo, su mujer, él mismo y sus hijos (aunque posteriores a su propia muerte, seguramente fueron signadas por el suicidio de su padre, prolongando la maldición del poeta).

Esto es más de lo que cualquiera podría soportar y Quiroga no se sustrae a la regla general: queda profundamente tocado, pero, en cambio, las muertes sirven para apresurar el proceso de su literatura que, gracias a estos accidentes, se enriquece con una dimensión asustadora pero suficiente, por sí sola, para descalabrar toda imagen

del mundo, toda la acuarela que un Horacio Quiroga estaba por seguir pintando aun después del hambre de Paris (Jitrik, 2018, pág. 33).

El viaje a París, para Castillo, ha sido erróneamente ponderado por la crítica:

El viaje a Francia no tuvo acaso la importancia que le atribuyen algunos biógrafos; se ha hablado de la bohemia parisina de Quiroga. No existió tal bohemia y apenas existió París: el viaje entero duró tres meses y Quiroga volvió desencantado. En algún café de Montmartre, compartió la mesa con Rubén Darío, Manuel Machado y Enrique Gómez Carrillo. «Me parece que todos ellos, salvo Darío que lo vale y es muy rico tipo, se creen mucho más de lo que son, escribió lapidariamente (2010a, pág. 223)

Que Castillo destaque esto se vincula a su poco gusto o deseo por viajar y a la sobrevaloración que se hace de ello. Quiroga vive en París una amarga pobreza, y claramente regresa cambiado: “El que volvió, cuatro meses después, andaba medio desarrapado, tenía deudas, estaba a punto de fundar con varios amigos escritores la agrupación literaria y cultural llamada el Consistorio del Gay Saber y usaba una barba que le daría una cara para siempre” (Heker, 2008, pág. 16). Así, si bien el escritor cambia, no vive Paris como el resto, no vive la bohemia, no explora la vanguardia ni el dadaísmo. Aunque, como opina Castillo, le basta para darle el atributo nacional de los escritores argentinos, que de Echeverría a Cortázar han viajado a Paris.

Lo gótico en la obra de Quiroga es muy perceptible debido a la presencia constante de la muerte. Una muerte que va de su vida a su obra. Señala Noé Jitrik, que en oposición a este fuerte vínculo con la muerte, a esa experiencia de muerte que lo rodea y cómo se manifiesta en su literatura, Quiroga tenía un fuerte deseo de vida, de experiencia, que realizaba cada día de su vida:

La muerte ajena es un comienzo de la experiencia siempre que entrañe una aproximación sincera a la propia. Quiroga llega pero lleva la experiencia como principio y motor más allá de esos límites. El hecho de andar en bicicleta primero, de irse a Paris, de vestirse como un “dandy”, de ser profesor de escuela, de ir a Misiones, de ser empresario, de ser inventor, de ser funcionario, de andar solo en moto por la selva, de hacer crónicas de cine, de caminar por los barrios de Buenos Aires, de ser escritor, implica, por una integración implacable en su persona, una disposición para la experiencia que le sirve, en definitiva, para constituirse y constituir una expresión que permitirá recuperar su consistencia personal pero también indicios que la trascienden y muestran una sociedad, un modo de verla, una perspectiva (Jitrik, 2018, págs. 34-35).

Castillo ve en este motor de la experiencia de Quiroga, en la misma presencia y experiencia de la muerte, un fuerte arraigo a la vida.

En Quiroga, la muerte nunca se da como aceptación o pasividad. Es curioso que sus mejores críticos no se hayan detenido en este tema. «A la deriva», «Un peón», «El hombre muerto», «El hijo», son metáforas de la muerte al mismo tiempo que conjuros contra la muerte ... Como lo es aquel largo escalofrío donde agoniza la protagonista de «El almohadón de pluma». También aquí su obra y su vida nos hablan de lo mismo. Quiroga no se dejará morir: Quiroga se mata. En 1928 choca con su automóvil y se mutila una mano: «Cuando le quitaron el entablillado de la mano izquierda mostraba los dedos anquilosados» ... Siete años más tarde, a las vísperas de su muerte, Quiroga escribirá: *Sentiría mucho, sí, verme baldado para el resto de mis días, sin poder trabajar como lo hago. Pero como también es cierto y justo, no hay desgracia que no deje una ventanita hacia un goce que se ignora cuando se es todavía un sano bruto. Ya hallaré esa ventanita...* El horror ante la muerte aparece tan nítido en su literatura y en sus actos como la rebeldía ante la fatalidad, y es su exorcismo (Castillo, 2010a, pág. 231).

La visión de Castillo en torno a cómo Quiroga experimenta la muerte, se acerca a la de Jitrik. Porque un hombre tan aventurero y apasionado como Quiroga no estaba apegado a la muerte, por el contrario, su literatura es una forma de exorcismo y de apego a la vida, a la experiencia.

Es ese fanatismo o esa mística, en uno de cuyos extremos está la voluntad y en el otro la aniquilación, lo que marcará la vida de Quiroga. Hay que imaginarlo a él, hombre de ciudad y poeta suntuoso, especie de aristócrata que ha viajado a París y en su juventud dilapidó metáforas y dinero, combatiendo a machetazos con el monte, bajo un sol «capaz de matar una termita en tres minutos y una víbora en veinticinco» (como escribe en una de sus cartas), viajando ochocientos kilómetros en una motocicleta destartada para visitar a una amiga rosarina, flaco como una rama, levantando a mano dos casas en la selva, remando ida y vuelta durante dos días ciento veinte kilómetros entre Posadas y San Ignacio o haciendo voluntariamente de partero de su primera hija, para sentir que vivió así, como desafiando algo, a lo que no quiso entregarse pasiva mente. Quiroga, enfermo de cáncer, se suicidó en Buenos Aires en 1937, sin aceptar la agonía ni las humillaciones del dolor: como una última y paradójica rebelión ante la muerte (pág. 233).

Dice Liliana Herker: “todo lo que hacía [Quiroga] parecía colocarlo al filo de la muerte, desde ese filo, sin embargo, era un amador empedernido de la vida. De todo esto da cuenta su narrativa” (2008, pág. 17). Si bien Castillo no era esa clase de aventurero, que va matando víboras por el monte con su machete, o que viaja en moto manejando como un loco, o remando por dos horas río arriba, sí es un hombre con fuerte apego a la vida. O con gran desprecio a la muerte, a la que observa como una injusticia. Quiroga: “se adentró como pocos

en la incredulidad, en la rebeldía, en la esperanza engañosa del hombre que sabe —que no está dispuesto a aceptar— que se está muriendo. Sus personajes se resisten a la muerte, la pelean hasta el último aliento, por eso son tan dolorosos” (pág. 21).

Los personajes de Quiroga son otra influencia en Castillo. De hecho, en un primer momento el personaje de Van Hutten era un homenaje, ya que, se llamaba “Houtten o Houten, como el personaje de Quiroga” (Castillo, 2019, pág. 359)<sup>32</sup>. No hay mucho en común entre Van Hutten y Van Houten aparte del nombre, pero sí, como dice Herker, es uno de los personajes más entrañables de Quiroga:

Cada una de sus historias da cuenta de uno o de varios de estos personajes, que a veces se definen con solo hablar, porque esa es otra de las virtudes de Quiroga: la de encontrar el habla (y por lo tanto conocer la psicología profunda de sus personajes (2008, pág. 18).

Castillo admira esa capacidad creadora de personajes de Horacio Quiroga que Poe, siendo su maestro, no lograba:

Una de las características genéricas del cuento es que puede prescindir del personaje, entendido en el tradicional sentido novelístico de la palabra. Muchos de los más ejemplares cuentos que se han escrito basan su eficacia en la anécdota o en lo que llamamos atmósfera. No sabemos quién es Roderick Usher ni cuál era el carácter de Madeleine, ignoramos todo del señor Valdemar, salvo que agoniza y que ha sido hipnotizado, y tampoco nos importa saberlo: algo está sucediendo y algo va a suceder, eso es un cuento. Los mejores cuentos de Cortázar o de Borges —los mejores cuentos de Buzzati—, podrían reemplazar el nombre de sus personajes por iniciales o símbolos matemáticos. Kafka, por otra parte, probó que esto es posible, incluso en cierto tipo de novela. Hay que ser no sólo un gran cuentista sino además Chéjov o Maupassant, hay que ser Bret Harte, Melville o Gógol, para inventar historias indelebles y, al mismo tiempo, personajes que no se borran de la memoria... Quiroga poseyó casi siempre esta rara virtud de muy raros cuentistas. El peón brasilero de «Un peón» o el inglés de «Los destiladores de naranjas» son tan recordables como cualquier minucioso personaje de novela. Era capaz, incluso, de cifrar un tipo en cinco líneas... O, resumiendo en veinte palabras una locura alcohólica ... Tal vez por eso pudo escribir una frase esencialmente falsa, que, en su caso, es esencialmente verdadera: el cuento es una novela depurada de ripios (Castillo, 2010a, pág. 236).

Quiroga es para Castillo uno de los que modifica para siempre la literatura rioplatense. No es del todo argentino, aunque su padre lo era, y no es del todo uruguayo, ya que desde que en 1903 se vuelve parte de la selva misionera. Esa selva lo define como lo define la muerte.

---

<sup>32</sup> Esto se profundizará en el capítulo correspondiente a *El evangelio según Van Hutten*.

En torno a la crítica, se comenten ciertas injusticias con Quiroga: Por un lado, los boedistas, “partidarios del realismo social y la literatura de denuncia, reivindican el manejo de cuentos quiroguianos que se refieren a las duras condiciones de trabajo de los mensu (peón o jornalero de los yerbales), e intentan vanamente que el escritor adhiera al ideario socialista” (Lafforgue, 1996, pág. XXXVIII). Esto nos sitúa en los cuentos que transcurren en la selva misionera. Para Castillo esto es limitar su obra y caer en una lectura errónea:

Si nos atenemos sólo al ámbito geográfico —la selva misionera—, donde Quiroga sitúa sus relatos más célebres, corremos el riesgo de ver en él a un escritor indigenista o regionalista; si, en cambio, consideramos su temática en un nivel más profundo, difícilmente podamos reducirlo a esa cuenca *geográfica y cultural* (2010a, pág. 226).

Quiroga es tan universal como Poe, porque no pretende develar la selva y rescatar sus tesituras, simplemente, sus cuentos ocurren allí. No intenta pintar un paisaje regionalista, ni revelar nada que le sea propio a la selva, él es parte de ella, él está presente en la vida de los jornaleros indígenas. No hay *color local* en la obra de Quiroga, así como en el *Corán* (como afirman Borges y Gibbon) no hay camellos. En sus cuentos hay *personajes*.

Otra de las injusticias, es la de pasar por alto su obra:

los martinfierristas (Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez, etc.), que experimentan con el arsenal vanguardista y ascienden el lenguaje metafórico a la categoría de dogma (ultraísmo). Consecuentemente se ensañan con los popes consagrados ... en las publicaciones de estos vanguardistas Quiroga corre una suerte extraña: antes que atacado es ignorado (apenas si se le dedica un epitafio en la revista *Martin Fierro*). Quizá pensaran lo que uno de ellos dijo [Borges]: «Escribió los cuentos que ya había escrito mejor Kipling» (Lafforgue, 1996, pág. XXXVIII).

Sobre la opinión de Borges y Bioy, Castillo sospecha que no lo habían leído atentamente. O que se limitaron a los *Cuentos de la selva*, que son cuentos para niños. Así, la opinión de Borges le parece una *estupidez*, aunque no ha sido el único que opinó de esa manera, Rodríguez Monegal hizo lo mismo. “Siempre ha bastado reconocer un animal en una página de Quiroga para pensar, trivialmente en Kipling” (Castillo, 2010a, pág. 232). Sobre esto mismo, Lafforgue opina que existe un afán por destacar las influencias de Poe y Kipling en el autor, algo que Castillo también observa y, sin negar las influencias, considera necesario observar la originalidad que hay en la obra de Horacio Quiroga:

los grandes cuentos de Quiroga no podrían haber sido escritos ni aun por Kipling. Quiroga era incapaz de inventar un personaje no humano tan querible y heroico como Rikki Tikki, la mangosta, o un perro salvaje de la dimensión casi trágica de Colmillo

Blanco, pero ni Kipling ni London ni nadie que no fuera Quiroga podría haber escrito una historia como «Los desterrados» o «Una bofetada». Una frivolidad análoga se comete al señalar en él la influencia de Edgar Poe. Si buscamos el horror o la lección formal de Poe en cuentos como «El vampiro» o «Los buques suicidantes» (por no mencionar aquel donde sencillamente repite, acaso con la colaboración del «Izur» de Lugones, al mono asesino de la rue Morgue) sólo vamos a encontrar una especie de Villier rioplatense, algo desmejorado por el doble viaje de Estados Unidos a París, de París a Buenos Aires. Si los buscamos en «Un peón»-todo lector que recuerde las botas invertidas de Olivera, ya vacías, colgadas del incienso, comprenderá a qué me refiero—, en «Los mensú», en «La gallina degollada» O en «A la deriva», seguramente encontraremos el magisterio del norteamericano, su terror —el de Quiroga, no el de Poe— y otras cuantas otras cosas que ni el mismo Poe era capaz de imaginar (págs. 234-235).

Quiroga va más allá de la atmósfera gótica de Poe. Él presenta al personaje maldito que le es propio a esta literatura gótica. Personajes que Castillo quiere crear.

La otra injusticia que se hace, también se la hizo con Arlt, que escribía mal. Pero Castillo considera que Quiroga tiene una prosa anómala, que habría que ver que es *escribir mal* y construir una antipoética, pero lo de Quiroga no es escribir mal, por el contrario, es escribir bien: “En su mal entendido Decálogo afirma que si se debe escribir «un viento frío viene del río» no hay en lengua humana más que esas palabras para decirlo, rimen o no” (Castillo, 2010a, pág. 244). Porque lo que le importa a Quiroga no son los signos ni su combinatoria. Lo que le importa es contar historias: “como Poe o como Borges, como Salinger o como Rulfo- descubrió en algún momento de su vida una verdad trivial: escribir un cuento es el arte de contar una historia inolvidable de la única manera posible” (pág. 245). Y eso es suficiente para convertirse en una de las influencias de Castillo.

## ***La casa de ceniza* y “La caída de la casa Usher” como Laberintos góticos**

En mi encuentro con Abelardo Castillo en 2016 me reveló que el título de la novela consistía en un juego de palabras que pretendía homenajear a “La caída de la casa Usher” (*The Fall of the House of Usher*)<sup>33</sup>. La palabra “ceniza” en inglés podría traducirse como *Ash*, equivalente a una ceniza como de cigarrillo; o *ashes* que hace referencia por sobre todo a restos humanos. De esta manera, es posible observar que el juego de palabras que Castillo hace con el nombre, aun cuando la fonética inglesa no coincida en la pronunciación de *Usher* y *ashes*<sup>34</sup>, la diferenciación de estas dos vocales es mínima para la lengua castellana. De esa manera, Castillo juega con la palabra *ceniza* y el nombre de la casa del cuento: *Usher*. El nombre Usher refiere no sólo al apellido de una familia, sino al nombre de la propiedad (casa y tierra donde se encuentra la casa), por lo que *The house of Usher* sería una forma de referirse al lugar y al nombre de sus dueños al mismo tiempo. Esto pone en evidencia un rasgo medieval que subyace en el entorno gótico del cuento de Poe, y es que las antiguas familias feudales dueñas de las tierras de una región terminaban dándole el mismo nombre de su apellido a la región que dominaban. Sin embargo, el objetivo de este nombre es más bien fusionar a los personajes con su morada<sup>35</sup>.

Para leer la obra desde un horizonte de expectativas gótico, es imprescindible establecer una serie de variables propias del género que se manifiestan en la novela y también cómo produce la lectura gótica de la obra la fusión de horizontes, demostrando la hipótesis. Se interpretará la metáfora gótica, la simbología que imprime el género mediante la mimesis en torno a la oscuridad del mundo. Desde esta lectura se construirán las regularidades que permiten clasificar la obra como gótica, y las irregularidades genéricas que en ella se manifiesten y aporten al género, lo modifiquen. Podríamos decir que *La casa de ceniza* es la novela más gótica de Abelardo Castillo. En primer lugar, por el tópico que la atraviesa: Desde el inicio, el epígrafe de Rainer Maria Rilke reza: *Señor, concédele a cada cual su propia*

---

<sup>33</sup> Conversaciones con el autor, otoño de 2016, Ciudad de Buenos Aires.

<sup>34</sup> Castillo no habla inglés.

<sup>35</sup> Consultado con la Mgter. Mariana Musetta.



*muerte*<sup>36</sup>. Estas palabras nos introducen a lo fúnebre, uno de los elementos góticos más representativos. Es decir, muchas obras pueden ser leídas en modo gótico sin pertenecer al género, pero la presencia de lo mortuorio y lo fúnebre nos llevan al gótico en su máxima expresión. Cuando la muerte está presente, la atmósfera se da de manera natural. Porque si bien el gótico requiere de la presencia del Mal y, como establece Ricoeur, en occidente consideramos como el Mal al pecado, el sufrimiento y la muerte; la muerte cobra una dimensión mucho más mítica y misteriosa que sus otras dos formas. Una dimensión arquetípica y gótica.

El tema del Mal es inherente al gótico, las obras que se enmarcaron durante el Romanticismo dentro del género se lo apropiaron. La mirada *profana* del tema surge en la literatura gótica del siglo XVIII y sigue siendo su fundamento hasta hoy, porque el problema del Mal sigue sin ser resuelto, ni por la filosofía, ni por la teología. Este carácter misterioso, lo vuelve ideal para el gótico. Y si bien toda la literatura advierte la presencia del mal, la lectura gótica permite un abordaje hermenéutico más profundo y revela una propuesta mucho más oscura en torno a su existencia. Narrar el Mal fuera del terreno mítico o religioso ha sido una tarea exhaustiva de la literatura gótica, tarea que *La casa de ceniza* no elude. Es una forma de profanación de un tema que una vez fue sólo del orden religioso: “Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado” (Agamben, *Profanaciones*, 2017b, pág. 99). Lo sagrado y lo religioso no permitían que el hombre hablara del Mal, del demonio y lo demoníaco, así que el gótico lo profana. No se podía pensar el mal fuera de parámetros religiosos, y la religión es estática y está fuera de la comprensión humana:

El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas –las fórmulas–, que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros. A la religión no se oponen, por lo tanto, la incredulidad y la indiferencia respecto de lo divino sino la “negligencia”, es decir una actitud libre y

---

<sup>36</sup> Este texto pertenece a *El libro de horas*: “compuesto entre 1899 y 1904, y pertenece a la segunda fase de creación del escritor. Esta fase se caracteriza por la dedicación absoluta del artista, sin ningún tipo de dependencia exterior, la soledad, la captación de las cosas normales, la valoración de la naturaleza, así como la paciencia y dificultad en su proceso. Aparece además el conflicto entre la vida y el arte, y cómo éste proporciona la salvación” (González Grueso, 2007).

“distráida” –esto es, desligada de la *religio* de las normas–, frente a las cosas y a su uso, a las formas de la separación y a su sentido. Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular (pág. 99).

La literatura gótica comete esta negligencia o ignora la separación, pero no sin tomar en cuenta la sabiduría religiosa. No cumple las normas, claro está, pero tampoco se burla de ellas. Su principal propósito es concebir lo religioso como mito humano, para comprender y cuestionar lo humano.

Más allá del tema del Mal y de la muerte, toda obra gótica requiere una atmósfera lúgubre y misteriosa. Sin esta atmósfera, el mal y la muerte no bastan para pensar la obra como gótica. En este caso, *La casa de ceniza* nos va a introducir a una atmósfera bastante familiar para los lectores del género:

Me detuve, ya atardecía. De trecho en trecho, viejas canteras resquebrajadas y polvorientas se levantaban a los costados del camino: abandonadas, pensé, cuánto tiempo atrás. Un sol agónico arrastraba sus últimas sombras violetas entre las hendiduras de las piedras. Abajo vi los restos de un caserío; unas cuantas paredes trucas, asediadas por altos pastos amarillos (Castillo, 1994, pág. 13).

El gótico tradicional inglés se caracteriza por presentar un camino aterrador que nos acerca a la morada o al espacio en el que se presentará lo misterioso. Así lo hace Bram Stoker en *Drácula*, cuando Jonathan Harker va llegando a la morada del vampiro, su castillo gótico:

El sol se hundió detrás de nosotros y a medida que continuamos por nuestro interminable camino, las sombras de la tarde comenzaron a rodearnos. Esto era más notable porque las cintas de las nevadas montañas todavía recibían rayos del sol, y parecían brillar con un delicado y frío color rosado. ... A lo largo de la carretera había muchas cruces, y a medida que pasamos, todos mis compañeros se persignaron ante ellas (2008, pág. 13).

El norteamericano Edgar Allan Poe hace lo mismo en su cuento:

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país, y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher (2010, pág. 243).

Poe es el maestro de la atmósfera, sin recurrir a las exageraciones que pueden observarse en algunas obras fundadoras del género como *El castillo de Otranto*, o las de Ann Radcliffe. Tanto la obra de Poe como la de Castillo responden al gótico inglés tradicional en la creación de atmósfera, aunque lo hacen de mejor manera, como sugiere Lovecraft: más sublime:

El marco o entorno reviste suma importancia en la novela gótica, a punto tal que puede decirse sin exageración que constituye un elemento fundamental. Ciertamente y por curioso que pueda parecer se encuentran “personajes góticos” en novelas que no lo son pero si llega a faltar su peculiar ambientación física (acaso “escenografía” conviniera mejor) no hay ni puede haber novela gótica. Y tanto es esto así que cierta crítica se ha valido de esta característica (y, es preciso reconocerlo, de su reiteración abusiva) para disminuir y ridiculizar al género (Culleré, 2008, pág. 37).

Por lo tanto, ante tal descripción de la *escenografía* no es posible dudar de que nos encontramos tranquilamente ante una novela que clasifica dentro del género gótico. No sólo en su ambiente, también en sus personajes y en su historia. A partir de la idea de que la atmósfera lograda es del todo gótica, será posible detallar cómo los elementos que la componen le permiten participar y modificar al género en cuestión, reconfigurando un gótico argentino que tiene sus orígenes más fieles en Juana Manuela Gorriti<sup>37</sup>. Sin influencia de la autora, y con una fuerte influencia de Poe, el autor continúa la configuración del gótico argentino.

La descripción de la casa nos lleva a un elemento que magnifica la atmósfera gótica, la ruina:

Desde época tan temprana como la que va de los siglos XV al XVI y debido a distintos factores e influencias se comienza a valorar las ruinas como un elemento estético que va adquiriendo cada vez mayor relieve hasta alcanzar su pináculo con el romanticismo del que deriva directamente a la iconografía gótica (Culleré, 2008, págs. 32-33).

Así, como herederos de aquella tradición, Quiroga hace referencia a las misiones jesuíticas en su obra y Borges escribe “Las ruinas circulares”, Poe creará una morada en ruinas en lugares en los que no hay castillos, y Abelardo Castillo seguirá su ejemplo.

No hay castillos en América, ni en el norte ni en el sur. Por eso los personajes góticos de los cuentos y novelas del nuevo continente habitan otro tipo de moradas.

El castillo, más que ningún otro edificio, se erige como el ámbito -y las más de las veces el antro- por excelencia en el que se desenvuelven los dramas y las historias escalofriantes y ello en razón de su arraigado prestigio y al temor reverente que suscita como centro del poder, de donde viene todo lo bueno y todo lo malo (en general más bien lo malo: defensa y protección, cierto, pero ¡a qué precio! -derecho de vida y muerte, de pernada, exacciones, vejámenes, despojos, abusos, saqueos, etc.). El castillo es, pues, protagonista en la mayoría de estos relatos. Como los otros lugares revestidos de características singulares que los diferencian de modo expreso de los

---

<sup>37</sup> En el equipo de investigación “El modo gótico en la literatura argentina” radicado en la UNVM, se ha estudiado en profundidad la obra de esta autora.

espacios “comunes” (valga la reiteración: iglesias, palacios, abadías, casas señoriales, etc.) el castillo se destaca en primer término por su situación (una eminencia o emplazamiento estratégico pero siempre en posición destacada o dominante), su fortaleza, su vastedad, su disposición laberíntica, sus distintos niveles desde los sótanos y mazmorras hasta las torres y almenas, en una palabra representa la morada por antonomasia, vedada al común de los mortales y habitada por seres "superiores"; amén de ello y en virtud de su condición inaccesible e inviolable guarda en ocasiones secretos tesoros que permiten trasponer los umbrales de este mundo para alcanzar ya la inmortalidad, ya el renombre, el poder o la riqueza (Culleré, 2008, págs. 33-34).

En sí, no habría posibilidad de obtener en América<sup>38</sup> un gótico equiparable al europeo porque en América no hay castillos góticos, sí hay varias iglesias góticas, pero el resultado no es el mismo. Así, los escritores góticos Americanos deberán construir otra morada gótica: la mansión. Que pretende emular las mismas características del castillo:

No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eche al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza. Digo insoportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible. Miré el escenario que tenía delante (la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados) con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo. Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime (Poe, 2010, pág. 243).

En esta descripción, vemos que la Casa Usher se presenta como poseedora de un poder desconocido. El narrador no comprende por qué, pero la casa genera en él lo mismo que la contemplación de un castillo gótico. Las ventanas que parecen ojos le otorgan un halo de vida sobrenatural con sólo contemplarla. Esta sobrenaturalidad es la que se asocia a los castillos, a lo fantasmagórico. Al igual que el castillo, esta casa se encuentra alejada, ubicada en un lugar particular, lo mismo que en *La casa de ceniza*:

Había algo en aquel lugar, cierta cosa violenta pero imprecisa que gravitaba de manera extraña sobre la imaginación, creí entender por qué él lo había elegido para construir la casa. Era exactamente el sitio donde uno espera encontrar un monasterio o una abadía. Todo estaba en calma; no digo paz, sino calma. Calma de ruina, de camposanto. Esa mística quietud un poco amenazante en la que los eremitas debieron

---

<sup>38</sup> Me refiero tanto a Norteamérica como a América Latina.

aguardar la súbita irrupción del Arcángel y en la que el hombre común aprendió a temer la tempestad (Castillo, 1994, pág. 13).

La casa se encuentra en un lugar propio de una ruina: alejada de todo. La calma de cementerio es una calma aterradora, no es la calma relajante, si no la que pone el cuerpo y la mente en alerta. La calma de estas casas, como la de los castillos, provoca miedo:

El miedo es, seguramente, inseparable de la experiencia de lo desconocido y, por tanto, de la necesidad de conocer, del ansia de adquirir cultura. Ligado a lo no conocido que habita dentro de nosotros, o a lo no conocido que acecha fuera, tras los rostros y las sombras que vemos, que entrevemos o que intentamos escrutar en derredor nuestro, nuestro miedo nos vincula, sin duda, al miedo que en determinadas circunstancias (de peligro, de acoso) pueden llegar a sentir los animales (puesto que especie animal al fin y al cabo somos); pero también adquiere, entre los seres humanos, dimensiones y matices mucho más amplios, intensos y dramáticos que los del simple miedo animal: porque los miedos humanos echan fuertes raíces en la memoria, se expanden y ramifican al ritmo exuberante de la voz que crea y transmite el rumor (Fernandez Juarez & Pedrosa, 2008, pág. 9).

Así, esa paz, esa calma de cementerio que ofrecen los lugares en los que se erguen las casas góticas transmite miedo por su misterio, altera los sentidos y nos pone en guardia en el más animal de nuestros instintos. En esta paz que nos presentan las obras, es difícil saber a qué estamos temiendo, nada parece presentarse concretamente, se percibe una violencia que no se ve, o se ven ventanas como ojos.

El miedo es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro; cuando flota libre, sin vínculos, sin anclas, sin hogar ni causa nítidos: cuando nos ronda sin ton ni son: cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto. «Miedo» es el nombre que damos a nuestra *incertidumbre*: a nuestra *ignorancia* con respecto a la amenaza y a lo que hay que *hacer* -a lo que puede y no puede hacerse para detenerla en seco, o para combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance (Bauman, 2014, pág. 10).

El miedo que se presenta en esta atmósfera no puede ser comprendido, está más allá de nuestro alcance, es un miedo que deriva de la idea de la presencia del mal en la noche, en los lugares alejados, en las moradas extrañas.

Si bien el paisaje exterior provee de alimentos al instinto del miedo que radica en los narradores de estas obras, el ingreso a la morada despertará con mayor fuerza este sentimiento.

las moradas negras siempre se muestran a la vista del desprevenido como la punta de un iceberg, un fragmento de ruina, un señuelo de algo que no se ve. Aparecen como

un lugar de contradicción. Una suerte de alto lugar de desgarramiento entre el adentro y el afuera, la arena de una lucha encarnizada entre dos impulsos igualmente vivos: el rechazo de los muros que cercenan y la exacerbación de un encerramiento que defiende el destierro y hace volar en pedazos la moral oficial (Negroni, 2015, pág. 31).

Sin dudas la casa de ceniza y la casa Usher están construidas en lugares cuestionables, ¿por qué alguien habitaría allí? ¿Qué ha llevado a sus dueños a construir esas mansiones en aquel lugar tan lúgubre con paz de cementerio? Algo parece esconderse dentro de las moradas, algo debe ser protegido del exterior. Ese mundo exterior que también debe mantenerse alejado de la casa.

La casa de ceniza se alza de repente sobre el paisaje, como si siempre hubiese estado allí y el narrador recién logra verla:

Habrían pasado diez minutos cuando, de pronto, pude contemplarla, fantástica, en toda su inesperada y sobrecogedora belleza. La perspectiva, ilusoriamente parecía suspenderla en el aire. Viéndola, supe que sólo la insensata fantasía de aquel hombre podía haber sido capaz de imaginar una obra tan terrible y al mismo tiempo tan hermosa: allá arriba, contra la comba desolada del crepúsculo, la casa se me antojó una blasfemia (Castillo, 1994, pág. 14).

El halo sobrenatural que se observa en la descripción de la casa es perturbador. Es bella, pero una belleza terrible, producto de la imaginación de un ser delirante. El uso de la palabra blasfemia es interesante si se considera lo profano que caracteriza a la literatura gótica. El gótico es profanatorio, pero no es blasfémico. La blasfemia es una ofensa, un insulto a la divinidad, busca rebajar lo divino. La profanación, en cambio, busca restituir lo divino a lo humano. Pero esa casa parece un insulto a la divinidad: “Casi en equilibrio sobre la saliente, parecía esperar un manotón de Dios que la arrojara al vacío” (pág. 14). La casa está desafiando a Dios al mantenerse erguida allí, eso la hace hermosa, pero también aterradora. Provoca el mismo sentimiento de terror que atraviesa al narrador de “La caída de la Casa Usher”:

Mi imaginación estaba excitada al punto de convencerme de que se cernía sobre toda la casa y el dominio una atmosfera propia de ambos y de su inmediata vecindad, una atmosfera sin afinidad con el aire del cielo, exhalada por los árboles marchitos, por los muros grises, por el estanque silencioso, un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plomizo (Poe, 2010, pág. 246).

La Casa Usher parece una ruina de *excesiva antigüedad*, de paredes descoloridas por el tiempo y cubiertas de hongos y telas de araña. Pero no tenía un solo rasgo que indicara

destrucción, la ruina se sostiene inmutable, con la mampostería en perfecto estado, sin grietas pronunciadas, la casa no da ninguna señal de destrucción. Eso forma parte de su misterio fantasmagórico.

Las verdaderas protagonistas de estas obras parecen ser las casas. Como en *El castillo de Otranto*:

Es el edificio o el entorno en cuya comparación el agente humano resulta casi insignificante . . . . Por otra parte se ha de destacar que la catedral gótica, en su notable elevación, confirmaba y revitalizaba su función primigenia y esencial de vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo sacro y lo profano, el mismo que anteriormente y desde tiempos inmemoriales (en los mitos arcaicos del centro) había correspondido a la montaña (Culleré, 2008, pág. 42).

En cierta manera, estas casas góticas están profanando esa esencia de las catedrales góticas y de las montañas sagradas. De hecho, estas moradas parecen fundir las dos cosas:

Toda morada poética es siempre una morada post-Arcadia. Una mansión abandonada, en ósmosis con una naturaleza que acabará por reducirla, como si el deterioro que la percude aludiera a un futuro que pertenece siempre al bosque virgen, el bosque más arcaico. En ella, prevalecen las curvas, la invención arabesca, una luz fría donde monologan las sombras y los objetos familiares están presurosamente ausentes (Negroni, 2015, pág. 30).

No hay dudas, la Casa Usher y la casa de ceniza son moradas góticas. Estas moradas poéticas son para Negroni:

Ensoñaderos (diría Baudelaire), plataformas para la contemplación melancólica de la gran kermesse imaginaria, lugares de autoexclusión a los que se ingresa para vivir la ilusión maravillosa y el terror concomitante de la unión con lo perdido, a través de la miniatura de los recuerdos, las fantasías, los significantes. “La caída de la casa Usher” es, en este sentido, un relato paradigmático. Todo está presente allí, desde el inicio, como en una ecuación insoluble: la antigüedad y los hongos, los vestíbulos abovedados, lo laberíntico y la heráldica que subsume el pasado, el amoblamiento recargado y mortuorio, los instrumentos musicales como en el grabado *Melancolia I* de Durero, el protagonista de tez cadavérica, el fantasma gemelo corporizado en la espectral Lady Madeline, la orfandad y el invencible abatimiento general dentro de la casa-mausoleo, indiscernible de la aridez del suelo circundante y de “los pútridos miasmas del estanque” (pág. 31).

La morada es clave en las narrativas góticas, y es peculiarmente importante en estas obras en las que es protagonista. El 1 de mayo de 1956, en sus *Diarios*, Abelardo Castillo escribía lo siguiente:

LA CASA DE LA COLINA

...me había detenido en mitad de la cuesta. Medí con la mirada el camino recorrido con el que todavía me quedaba por recorrer y no pude menos que sentarme sobre una piedra. Atardecía. Tristemente alzados en el ocaso se veían los restos de unas viejas canteras resquebrajadas y polvorientas. Miré hacia abajo. El paisaje era grandioso y desolador. El tiempo parecía haberse detenido en este lugar del mundo. Una eternidad de escombros amontonados como un pedestal para el olvido (2014a, pág. 29).

Mediante una nota al pie, el autor indica que este fue el texto que dio origen a la novela. La inspiración es un paisaje real de Sierras Bayas. Un paisaje gótico. Ese inicio de la novela luego fue construido de manera poética remplazando, por ejemplo: *Me había detenido a mitad de la cuesta* por *Me detuve*. Y así modificando cada palabra, todo el modo de decir, la escena se va tornando más y más gótica. En lugar de un atardecer, tenemos un sol agónico. Allí, puede observarse cómo se piensa cada detalle a la manera de Poe. La casa que debe ser creada ha de ser poética, debe tener todo lo necesario para poder despertar el sentimiento del miedo.

La poesía, aplicada al mobiliario, conduce a una arquitectura corrosiva. Una arquitectura que no busca proteger sino expresar, realizar aquello que no puede conocerse antes de ser contemplado, en la confianza de que algo se revelará o disolverá en la hecatombe de esa contemplación (Negroni, 2015, pág. 30).

En estos casos, en ambas obras, algo se revela y también se disuelve.

No es sencillo generar miedo, la atmosfera es indispensable pero no suficiente, menos para el hombre moderno: “La Modernidad, que fue en gran medida la lucha de la razón del hombre contra el miedo, fue también el momento en que empezamos a perder el alma; el siglo XX terminó de demoler esa polvorienta rémora de los Tiempos Oscuros” (Castillo, 2010a, pág. 184). Por eso la literatura gótica surge como un acto de rebeldía en la Modernidad. Sin embargo, día a día se va tornando más difícil para la obra literaria generar miedo:

Como suele ocurrir, el problema tal vez no está en el arte y la literatura sino en lo que llamamos realidad. Después de los campos de exterminio de Hitler, de las purgas de Stalin, de dos guerras mundiales y de las bombas de Hiroshima y Nagashaki; después del holocausto armenio y el holocausto judío y el holocausto gitano; después de la Guerra Civil española, de nuestros desaparecidos, del napalm y del millón y medio de muertos de Vietnam; después de Irak y de lo que esa invasión preanuncia, ya no resulta nada fácil producir miedo con un cuento o una novela. La única literatura de terror que nos va quedando son las noticias de los diarios (pág. 185).

Cuando se habla de miedo, no se habla del *miedo que da miedo*, dice Castillo. Ese *miedo que da miedo* se esconde en los cuentos decimonónicos, también según Laiseca: “En el siglo XIX



todas las historias para niños eran espantosas: a los pibes les serruchaban las piernas para que fuesen juiciosos y estudiaran el piano, o los metían en grandes hornos para asarlos como si fueren lechónidas” (2009). Para Castillo, la escena de la bruja bajo el mar en *La sirenita* de Andersen ha sido de lo más aterradora. Pero no buscamos el miedo que da miedo en la literatura, ya no se puede asustar con literatura, pero sí se puede hablar de la presencia del miedo en la literatura gótica, que nace en la modernidad. Ante lo que se encuentran los narradores de las casas fantasmagóricas, en el cuento de Poe y la novela de Castillo, es ante el Mal o al menos el sentimiento de su presencia en esas casas, y ese es el miedo gótico.

El Mal, según Safranski es un nombre para lo amenazador, por lo tanto, es prácticamente lo mismo que hablar del miedo. Porque el miedo nace ante la presencia de una amenaza:

Mal y miedo son gemelos siameses. Es imposible encontrarse con uno sin encontrarse al mismo tiempo con el otro. Quizá sean, incluso, dos nombres distintos para una misma experiencia: uno de ellos se refiere a lo que vemos u oímos y el otro a lo que sentimos: uno apunta al exterior, al mundo, y el otro al interior hacia dentro de cada uno de nosotros. Lo que tememos es malo; lo que es malo nos produce temor (Bauman, 2014, pág. 75).

Muy pocos filósofos se encargan de explicar el mal. Para Bauman, esto ocurre porque es un *proyecto sin esperanza* y el mal simplemente *es*. El mal existe pero no necesita ni puede ser explicado, percibimos su presencia. Por eso tal vez la literatura gótica se haya encargado mejor de abordarlo, porque sabemos que el mal está ahí, es eso a lo que le tenemos miedo. Esto observa Castillo en un diálogo de Arthur Machen: “Un personaje viene preguntándole a otro qué es el mal, qué es el pecado, aunque daría lo mismo si quisiera saber qué es terror” (2010a, pág. 186). El miedo es eso que provoca el Mal y el Mal es lo que provoca miedo. De eso trata la literatura gótica, no pretende asustar, pero sí mostrar el Mal que nos habita y el miedo que nos provoca mucho mejor de lo que son capaces de mostrarlo la filosofía y la teología. En este sentido, Castillo considera otro ejemplo:

El protagonista de *El pozo y el péndulo* acepta cualquier cosa: las ratas, la guadaña que baja del techo, las paredes incandescentes; lo único que no acepta es el pozo, eso que hay (pero que no se dice) dentro del pozo. Robert Louis Stevenson se indignaba al comentar este relato; sentía esa ausencia como un escamoteo, como un acto de mala fe. Uno no puede dejar de sonreír ante la ingenuidad de Stevenson. El terror de El pozo y el péndulo es, justamente, lo que el espanto de cada lector (incluido naturalmente el de Stevenson) pone por su cuenta dentro del pozo (págs. 185-186).

El Mal más terrible que podemos imaginar, ese es el Mal que habita en lo desconocido. Indagar en las casas misteriosas de *La casa de ceniza* o “La caída de la casa Usher” es encontrarnos con ese mal que desconocemos e imaginamos puede habitar allí.

Los laberintos, según Culleré, con elementos constitutivos de la literatura gótica. Y como se ha establecido, el autor que mayor uso hace de este elemento dejando un antecedente gótico en la literatura argentina es Borges. Castillo toma el laberinto gótico de la Casa Usher y lo plantea en su casa de ceniza. Al igual que un laberinto, la casa tiene una sola entrada: “Llegamos a una ancha escalinata; la maciza puerta de entrada era, comprendí, el único acceso a la construcción” (Castillo, 1994, pág. 30). Esa sola entrada al laberinto es también la salida, así que resulta importante observar la terminología inglesa en torno a este símbolo. “En inglés la palabra que expresa esa idea tiene una estructura que denota perplejidad y confusión: **maze**” (Culleré, 2008, pág. 29), pero también existe el término de origen griego *labyrinth*, que tiene más que ver con la figura borgeana. En síntesis, la palabra *maze* suele usarse para referirnos a los laberintos de los jardines, en los que se entra con el propósito perderse para encontrar la salida. En un *labyrinth* se entra a buscar algo que hay allí dentro, oculto. Puede ser en búsqueda de un minotauro (como en el mito de Teseo y en “La casa de Asterión”), en búsqueda de sabiduría (como en “La biblioteca de Babel”) o en búsqueda de uno mismo. Encontrar el centro del laberinto es el símbolo de una búsqueda, pero el *maze*<sup>39</sup> es el símbolo de la locura, uno entra para perderse.

Cuando el narrador de *La casa de ceniza* entra en la casa, cae en un sueño profundo: “Un momento después yo había caído dentro de un sueño, y en el sueño atravesaba un laberinto de salones, escaleras, puertas y arcadas, diseñados como en un rapto de locura” (Castillo, 1994, pág. 30). El sueño nos presenta ante el miedo del narrador. El laberinto tiene la capacidad de aterrarnos, porque podemos perdernos en él (locura) o encontrarnos con el monstruo que habita en su centro (nuestra sombra). La pérdida de la razón es el Mal, y el encuentro con nuestro lado oscuro (o malo para nuestra consciencia) es también el Mal. Por otra parte, la casa en sí misma es un laberinto, más allá del sueño:

Soy incapaz de describir lo que sentí al contemplar por primera vez el interior de la casa. El más puro azar parecía haberlo dispuesto todo. Las galerías y los entrepisos se multiplicaban aparentemente sin la menor lógica y a cada paso volaba ante nosotros

---

<sup>39</sup> A partir de ahora, se utilizará el anglicismo *maze* para diferenciarlo de laberinto, se ha decidido no utilizar el término *labyrinth* y sostener el español *laberinto* para referirnos al laberinto griego.

una nueva escalera, aparecía un nuevo salón o se materializaba en el vacío el arco de una bóveda que iba a internarse, acaso, en otro laberinto subterráneo (pág. 30).

La casa, en un principio se torna confusa, como un *maze*. Aparenta haber sido creada en un arrebató de locura. Pero el laberinto es un símbolo que representa de una manera muy lúcida el mundo y la existencia, como se ha mencionado anteriormente. En la vida, es frecuente encontrarse ante un laberinto del que se debe encontrar el centro (con el monstruo que lo habita o si él), para salir de allí cambiado. El monstruo del centro representa la sombra. Jung explica la sombra como el lado oscuro del ser humano, contrapuesta al ego, se debe reconocer y aceptar para poder salir del laberinto. “Por más que queramos negarlo somos imperfectos y quizás sea precisamente la sombra -las cualidades que no aceptamos de nosotros mismos...- la que nos permita acceder a nuestra propia humanidad” (Abrams & Zweig, 1991, pág. 16). Dentro del laberinto el hombre puede recuperar su humanidad descubriendo su lado oscuro, ese que considera malo o negativo, pero que no necesariamente lo es. De esta manera, la casa laberíntica confronta al narrador con su propia sombra:

En 1917, Jung se refirió a la sombra personal como el otro en nosotros; la personalidad inconsciente...; lo inferior y censurable; ese otro yo que nos llena de embarazo y de vergüenza: «Entiendo por sombra el aspecto “negativo” de la personalidad, la suma de todas aquellas cualidades desagradables que desearíamos ocultar, las funciones insuficientemente desarrolladas y el contenido del inconsciente personal». La sombra sólo es negativa desde el punto de vista de la conciencia. No se trata... de algo inmoral e incompatible con nuestra personalidad consciente sino que, por el contrario, contiene cualidades que poseen potencialmente una extraordinaria trascendencia moral (pág. 16).

La literatura gótica posee estas mismas cualidades del laberinto, por eso le es tan propio. Aquellas partes oscuras que habitan la sombra no son necesariamente malas, sino desconocidas, y por ello se proyectan como el Mal generando miedo. La exploración de lo desconocido en este laberinto moral es aterradora porque el Mal está al acecho, por más que en la sombra no exista sólo el Mal, y haya una tensión entre lo bueno y lo malo. Ese encuentro genera un estado desagradable, un estado negativo, el miedo. De hecho, la literatura gótica pone en dudas la idea humana del Mal, pone en tensión la moral.

La idea del *maze* desaparece ante la casa cuando el narrador comprende que no es producto de la locura, sino que posee toda una lógica:

Lo anormal de sus perspectivas; sus entresijos, que arrancando de una escalera principal como en ciertas casas nobles españolas del siglo XVII se proyectaban en

todas direcciones y a distintos niveles; el incansable contraste de todo aquello *gótico*<sup>40</sup> o renacentista o musulmán que de pronto dominaba un sector, poderosamente, como luchando para imponerse al conjunto, respondía sin duda a un plan previo. No era la improvisación de un Krespel extravagante lo que había dado forma a aquello, sino algo más sutil. Mucho más sutil. Sus rasgos esenciales eran la armonía y el equilibrio, sobre todo eso: el equilibrio. A tal punto era notable esta característica que, con vértigo, imaginé que no sólo cada arco o cada artesonado sino cada relieve, cada tapiz, cada minuciosa o insignificante moldura, eran de algún modo una diminuta obra maestra, precisa y necesaria, de los que dependía la estabilidad de la casa (Castillo, 1994, pág. 31).

Así como esta casa, las formas góticas se consideraban como carentes de armonía:

La constitución de la estética dieciochesca alemana catalogó al estilo de las catedrales medievales como “góticas”, a partir de una representación vaga (de origen renascentista) de lo que ese término designaba, asociándolo con las “tribus germánicas bárbaras” sin poder precisar (aunque se hallaba en pleno proceso de toma de conciencia de los tiempos históricos) a qué tribus se refería ni a qué siglo se adecuaría ese estilo. El término “gótico” como significante vacío (o concepto “elástico”, en la terminología de Reinhart Koselleck) se difundió de manera despectiva en la época neoclásica como estilo arquitectónico que supuestamente carecía de la armonía de las líneas griegas. “Gótico” es, por lo tanto, una denominación no corriente en la época de las grandes catedrales que acostumbramos a llamar góticas y que fueron levantadas como signo de status de los burgueses que vivían en París, en Burgos o Brujas durante los siglos previos a la Edad Moderna. En el estilo “gótico”, por lo tanto, sobresalía para el Siglo de las Luces la marca del exceso (Amícola, 2003, pág. 15).

Pero algo hay en ese aparente exceso de las formas arquitectónicas góticas, algo que el Iluminismo pretende ocultar en la sombra de la humanidad, pero que el narrador logra apreciar: “La casa, lo repito, no era tan enorme como creí entonces. Ni siquiera mucho mayor que alguna antigua quinta de Buenos Aires. Era, simplemente, bella. Y su propia belleza causaba una ilusión de vastedad que impedía abarcarla por completo” (Castillo, 1994, pág. 31). Esa belleza imposible de abarcar por completo es lo más característico de las catedrales góticas, y es lo que genera miedo en el hombre moderno que pretende abarcarlo todo mediante la ciencia. Pero la arquitectura invita a lo irracional. La casa de Wenzel es eso, una invitación a su sombra, a la locura ominosa del artista:

había también alguna cosa mucho más honda, más profundamente personal, que denunciaba ciertas inclinaciones de Wenzel y que se hallaba presente en cada habitación que cruzábamos; algo como una voluntad terrible, algo en esencia

---

<sup>40</sup> La cursiva es propia, no se encuentra en el original.

espiritual que parecía sustentar esas galerías, esos arcos, asentados en ciertos sitios sobre columnas tan diáfanos que parecían colgar del vacío (pág. 32).

La morada es un elemento clave para la novela gótica. Es un espacio físico en el que habita el personaje oscuro, pero es también una representación de su psique, por eso parece provenir de los sueños, más bien, de las pesadillas. Esta casa ominosa es la que vuelve partícipe plena del género gótico a *La casa de ceniza*:

En efecto, sin ella -o su proyección- sería lisa y llanamente imposible el género porque casi no existe obra que no la contenga; en este caso y como es evidente se ha de entender **morada** en el más amplio sentido: no sólo la casa o la mansión solariega, el palacio o el castillo, la abadía y el convento o el monasterio sino incluso la mera evocación y hasta las ruinas mismas porque en realidad lo que prima es la noción pero una noción –como la relativa a la naturaleza muy diferente a la que hasta entonces había regido habida cuenta de que la casa ya no representa la protección, el abrigo o el refugio así como la naturaleza no es más tampoco el marco amable y seno nutricio bucólico y clásico– ahora la casa se ha vuelto insegura, hostil y, lo que es todavía peor, ha cobrado autonomía hasta llegar a confundirse con el atributo mismo de la personalidad (Culleré, 2008, pág. 32).

La casa de ceniza, como la Casa Usher, parece tener personalidad propia. Una personalidad que se une a la de sus habitantes. Si la morada es un laberinto y no un *maze*, cumplirá la función de rebelar algo sobre los seres que en ella habitan. Pero el juego de entrar en el laberinto no significa siempre encontrar el centro o la salida:

el personaje se compenetra y confunde con la morada que es su ámbito específico pero ésta (y, por ende, a su vez, el personaje) no es nunca la vivienda simple del hombre: la perturban presencias indefinidas y acechantes, existen en ella artificios, pasajes y cámaras secretas, historias terribles y la materialización última de toda esa otra vida paralela es el laberinto, que no sólo suele ocultar un misterio, las más de las veces peligroso sino que constituye por sí mismo un misterio. ... Representa ... el mito clásico del conocimiento: entrar, superar los eventuales obstáculos y hallar la salida, aunque en definitiva, ello sirva nada más que para patentizar la inanidad de la empresa porque, en efecto, su verdadera razón de ser es el desafío que plantea, la posibilidad de dar rienda suelta a la pasión por la aventura en sí misma. Es, en resumidas cuentas, tan gratuito como un juego y tan carente de sentido como el destino mismo del hombre y la suma de sus conocimientos y empresas. Su otra cara (y, por lo demás, el resultado prácticamente inevitable) es el riesgo de perderse y permanecer errando dentro hasta el final (Culleré, 2008, págs. 41-42).

Por lo tanto, cuando el narrador entra a la casa de ceniza, así como el que entra a la Casa Usher, corre el riesgo de quedarse allí y no salir jamás, de destruirse con la propia casa. De hecho, cuando Wenzel le invita a recorrer la casa por primera vez visitada por un extraño desde su construcción, siente que puede perderse en ella:

Cuando terminamos de recorrer la casa, anochecía, y ahora comprendo que va más allá del poder de estos signos dar una imagen siquiera aproximada de su construcción. Aparentemente se hallaba distribuida en dos pisos; y digo que esto era sólo una apariencia porque casi todas las habitaciones se comunicaban entre sí por pequeñas gradas de diversa altura, y -lo mismo que aquellos entresijos que ya mencioné- ocupaban un lugar indeterminado en el espacio, de tal manera que resultaba casi imposible, sin conocer la casa, saber con exactitud dónde nos encontrábamos. Un patio abierto, a la manera de las plazuelas o patios de armas antiguos, dividía el edificio en dos alas: a la mayor se entraba por un pórtico que en la penumbra del patio, y a lo lejos, me recordó vagamente la Puerta de la Gloria (Castillo, 1994, págs. 81-82).

Claro que esa puerta de la gloria es más profana, no tiene nada que la haga sagrada, ni ángeles, ni arcángeles. Los balcones de la casa emulan una visión ominosa, propia de los laberintos, algo similar a los cuadros de Escher:

como desafiando burlescamente la casa entera vi dos sencillos balcones dispuestos a distinta altura. Encima de ellos, uno solo, más diminuto. Tres puertas completaban el frontispicio: conservando el mismo nivel de los balcones, se comunicaban entre sí por tres escalinatas de ónix verde que unidas en cascada llegaban a la plazuela, resueltas en una única escalera de anchas gradas (pág. 82).

La casa parece por momentos onírica, pero otras veces resulta ominosa:

en ciertos sectores parecía haberse tomado como plan el sueño de un niño; en otros, al contrario, observé una morbosa tendencia a lo paródico, o lo horrible, como si su construcción hubiera sido presidida por una pesadilla. Pero, sobre todo, no pude dejar de advertir otra vez aquel raro *equilibrio* que vertebraba secretamente la casa. Equilibrio, pensé, tan delgado e inestable, tan ambiguo, como el de un cristal mientras vibra por los agudos de un violín (pág. 83).

Ese equilibrio es el que busca el gótico en su ambigüedad y sobrecarga. Eso hace sentir el laberinto, la sensación de perderse es la misma de no encontrar el equilibrio.

El narrador no pudo comprender del todo la casa, no podría habitarla sin perderse en ella, pero Petra y Wenzel no tienen esos problemas. Los habitantes de la casa son parte de ella, son como el minotauro, no entran para salir: la casa es el lugar que habitan. Para ellos, no es laberíntica, la conocen bien. Petra es una presencia fantasmal, sombría y misteriosa, recorriendo siempre la casa sin ser oído como los bibliotecarios de la Biblioteca de Babel. El laberinto/casa se vuelve cada vez más borgeano, remite ineludiblemente a “La biblioteca de Babel”: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (Borges, 1997, pág. 86). De la misma manera, el narrador habla de la casa de ceniza: “en aquella casa dos hombres podían deambular

infinitamente por los corredores, sin encontrarse jamás” (Castillo, 1994, pág. 70). Lo fantasmagórico, al igual que el *imperfecto bibliotecario* de Borges, se presenta también en la biblioteca de la casa de ceniza, a la que el narrador llega por azar:

creí percibir una forma humana. No digo ver; y aún hoy creo que aquello fue, simplemente, algún reflejo, irisándose en el polvillo que proyectaban las vidrieras multicolores y de formado por mi imaginación. Al entrar, por supuesto, no vi absolutamente otra cosa que aquellos libros; y una gran mesa de roble, una lámpara, una única silla. Todo esto daba al cuarto una vaga apariencia de celda, de retiro monástico. La índole de las obras, sin embargo, evocaba más bien la sombría biblioteca de algún borracho apóstata medieval que la santa reclusión de un fraile (pág. 70).

Aquí pude observarse plenamente la presencia del laberinto borgeano. En esa habitación encuentra papeles y un libro que ayudarán al narrador a acercarse al centro del laberinto.

La casa es la morada del monstruo, al igual que Roderick Usher, Martín Wenzel es el monstruo del laberinto que constituye su morada. Sin embargo, existe una diferencia importante entre Wenzel y Usher: Mientras que Usher se encuentra irreconocible tras el paso del tiempo: “A duras penas pude llegar a admitir la identidad del ser exangüe que tenía ante mí, con el compañero de mi adolescencia” (Poe, 2010, pág. 248); el del narrador de *La casa de ceniza* se encuentra con un Wenzel al que no le ha pasado el tiempo: “Conservaba los mismos rasgos duros, y acaso bellos, de la juventud. Sólo se había intensificado, alargándole los labios, una expresión que yo le recordaba: su viejo gesto de desprecio” (Castillo, 1994, pág. 33). Si bien el personaje ha envejecido, no ha cambiado mucho. Roderick Usher sí lo ha hecho, a pesar de ser un hombre de rasgos peculiares y fuertes, se encuentra muy cambiado porque ha perdido humanidad: “me era imposible, aun haciendo un esfuerzo, relacionar su enmarañada apariencia con idea alguna de simple humanidad” (Poe, 2010, pág. 248). Usher ha dejado de ser humano, pero Wenzel nunca lo fue del todo. Esa suerte de monstruosidad que lo aleja de lo humano es la representación del Mal.

No hacen falta ni garras ni dientes para ser un monstruo. El alejamiento de lo humano es lo que vuelve al hombre monstruoso, el Mal se asimila como la verdadera monstruosidad, Así como ante el Monstruo de Frankenstein nos preguntamos si es el doctor o la creatura<sup>41</sup> creada el verdadero monstruo de la historia. La monstruosidad radica en una dualidad, en eso

---

<sup>41</sup> Se elige, al igual que en mis anteriores investigaciones, continuar hablando de *creatura* ante una *cosa creada sin madre*. Para diferenciarla de cría más radicalmente.

que es humano y no lo es, en eso que parece humano y no lo es, en eso que no parece humano y sí lo es. El monstruo es la representación más pura y carnal del miedo. Existe una anécdota de Alberto Laiseca que resulta muy encantadora en torno a los monstruos:

Mi horror más espantoso era el Monstruo que Vivía Debajo de la Cama. No podía imaginarle forma alguna. No tenía dientes afilados, ni babas ni tentáculos. Era *in abstractum*. Para colmo la casa de Camilo era de planta baja y primer piso y yo dormía arriba. Para acceder a la parte superior era preciso ascender por una escalera de piedra en hélice, la mayor parte de ella envuelta en las más espesas tinieblas pues mi viejo no había hecho poner allí ni una luz. Cuando me mandaban a dormir yo subía hasta el borde que separaba la luz de las sombras. Allí juntaba coraje para enfrentar el espanto que seguía: subir a la disparada hasta el hall superior y encender la luz. Pero los terrores no habían hecho sino empezar. Luego venía la parte de llegar a mi cuarto, pasar mi manito por detrás del ropero y prender el foco. Cualquiera con dos dedos de frente sabe que detrás del ropero en sombras acecha el HORRIBLE-BASTATOSO ... Ahora hay que prender el velador y retroceder para apagar la luz del hall y la general del cuarto, introduciendo la manito nuevamente detrás del ropero. Ya acostado leía todo lo que podía. Me estaba muriendo de sueño pero no me animaba a apagar la luz del velador, porque bien sabía yo que en esos segundos en que demorase en meter mi bracito adentro de las mantas el Monstruo que Vivía Debajo de la Cama te ¡Aaaarfff! ... Toda mi infancia fue así. Tardé décadas en comprender que el Monstruo que Vivía Debajo de la Cama era mi propio padre. Por eso permanecía *in abstractum*: no me atrevía a darle forma porque eso hubiera equivalido a reconocer que mi enemigo era mi viejo (2009).

La anécdota es muy pertinente a la hora de tratar de mostrar que nos muestra el monstruo (y sí, el juego de palabras es intencional). Curiosamente en español, monstruo y el verbo mostrar suenan muy similar. Pero en muchas ocasiones el monstruo está oculto tras una belleza seductora. Como la casa de cenizas y su morador. El monstruo es también ambivalente en este sentido, porque revela pero a la vez oculta. Es esa manifestación de los miedos arraigados en nuestra sombra. Puede manifestarse en el monstruo un temor al otro, pero también un temor a lo que habita dentro de la sombra.

Las criaturas concretas pueden cambiar o pasar de moda, pero pareciera que siempre tenemos necesidad alguna de ellas en la cual depositar nuestros temores y nuestra agresividad. La sola presencia de un monstruo ilustre nos provoca diferentes sensaciones y puede movernos a actitudes variadas. En primer lugar, nos permite sentirnos buenos y normales, al contrastarnos con seres más extraños que nosotros, y supuestamente malvados, además. Pero también nos permite reflexionar acerca del bien y el mal. Y no en forma abstracta. Sobre el bien y el mal que nos constituyen, que anidan en cada uno de nosotros (Goldes, 2016, pág. 9).



En esa belleza de Wenzel lo que reside es esa atracción que sentimos por el mal. El mal habita en nosotros y está asociado al deseo. Existe en hombre un deseo del mal:

la tradición cristiana original reconocía que el mal se halla dentro de cada uno de nosotros, que la oposición y la discordia forma parte integral de cada uno de nosotros. San Pablo, por ejemplo, como buen psicólogo profundo, se daba cuenta de que la sombra se hallaba en su interior, sabía que ésa era su condición, una condición de la que sólo Dios podía salvarle. Por ello dijo: «Porque el bien que quisiera hacer no lo hago pero el mal que no quisiera hacer lo hago» (Sandford, 1991, pág. 24).

Esta es la dualidad a la que viene a enfrentarnos el monstruo. El Bien y el Mal que están en continuo conflicto durante nuestra existencia.

El monstruo es un reflejo deformado de algo, una duplicación del miedo que cobra forma. En este sentido, puede observarse en el personaje Wenzel, además de a Roderick Usher, a una suerte de amalgama entre Basil y Harry de *El retrato de Dorian Grey*. El retrato de Dorian es una copia del original, un duplicado del verdadero Dorian Gray, como manifiesta Borges en su cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, algo inferior a lo original. Pero Harry le hace creer al joven que ese retrato creado por Basil ha de superarlo en perfección y perpetuidad. La fatalidad está allí, en la adoración de la copia, y en una copia que parece aún más perfecta que el original. Wenzel crea copias, reflejos de la realidad, junto con un judío avaro que vende esas obras con mentiras, y los coleccionistas ricos no vacilan en gastar fortunas. El arte es imitación, es mimesis, pero ¿qué imita hoy? ¿Es la duplicación cada vez más infame? La crítica de Wenzel parece clara en ese sentido:

Los pintores más grandes de la actualidad, sabe, seríamos echados a puntapiés del taller de Leonardo. Estos advenedizos, yo, acabamos inventar lo inexistente, la nada absoluta, Dios santo, pretendemos explicar, no sé. Nadie sabe. Algo cuyas mejores consecuencias las he visto en las paredes del manicomio, que un triángulo, una esfera y cuatro rayas pueden llegar a... –Wenzel tomó de un estante una gran carpeta de láminas creí notar que eran sus propios dibujos, abriéndola, la golpeó varias veces con el revés de la mano—. Estamos desquiciados, eso es lo que quiero decir. Hemos descubierto al Fenómeno del Ojo en la Mejilla, pintado de azul cobalto, y sabemos que es una forma de la misma belleza que Leda: la belleza humana. Y Leda se aburrió de copular con el cisne, bestialismo por bestialismo me prefino a mí. Y mi próxima compañera de cama, yo la iré a buscar al cotolengo (Castillo, 1994, pág. 50).

El Mal, lo infame que habita en las obras de arte que superan la realidad, es justamente que se perpetúan más allá de la vida de su creador, más allá de lo humano, eso las hace monstruosas. Eso hace monstruoso a Dorian Gray.

Pero la decadencia que observa Wenzel en el arte, es esa imposibilidad de una metafísica. ¿Ese arte busca ser un símbolo en sí mismo? ¿Qué imita? ¿Qué posibilidades de sentido tiene? ¿Representa la pérdida de sentido que se ha producido en el hombre? ¿Representa la angustia en la que los viejos mitos no dan respuesta y un intento desesperado por hacer *tabula rasa* y borrar todo lo que hemos sido como humanidad? ¿El arte contemporáneo es síntoma de la angustia? La angustia es el Mal del hombre moderno, y ese Mal observa y alimenta Wenzel.

La hermenéutica es propuesta como la única posibilidad de análisis de la novela gótica, y esto se debe precisamente a su simbología. La simbólica del Mal es clave, porque recupera el punto de la metafísica. Mientras que el arte contemporáneo hace del arte un artificio con sentido en sí mismo, Wenzel pretende recuperar el sentido simbólico, la metafísica, la hermenéutica. A la vanguardia no le interesa la representación de la realidad como fáctica, pero sí la representación de la subjetividad. El personaje, al ser crítico al arte contemporáneo, se manifiesta como un gótico porque la filosofía gótica pretende recuperar el simbolismo de la realidad y construir nuevos mitos, pero sin olvidar lo anterior. Wenzel recupera y valora sobre todo el arte medieval, y hace referencia a Velázquez.

Un Velázquez parece inmortal, sin embargo, la pintura (al contrario de lo que Harry le dice a Dorian) también envejece. A Wenzel esta revelación le viene a través de Petra, el hombre mudo que hace de su mayordomo:

Vea esa tela: dónde están su gracia original, el soplo primitivo que la creó. Esa cara, esos ojos nunca volverán a ser los mismos. Unos trazos nuevos sobre el paño descascarado, una nueva capa de barniz: qué pueden devolverle. El verdadero Velázquez, el que pintó Velázquez, está ahí abajo, fragmentario. Un monstruo, desnarigado y ridículo... (Castillo, 1994, pág. 55).

Ahí descubre que nada se preserva y que todo es acechado por la muerte, que nada de lo que haga puede ser inmortal:

la vejez no es inmortalidad... todo lo que Dios permite que nazca debiera ser inmortal... La decrepitud, la fealdad, es el precio que se paga por una larga vida. Yo he visto las ruinas helénicas, yo he visto esas estatuas desenterradas que parecen carcomidas por la letra. No hay nada más horrible que la vejez; ni hay nada más espantoso que la vejez de lo que fue bello. Yo se lo digo: las obras de los hombres, lo mismo que los hombres, debieran morir en el esplendor de su hermosura (pág. 56).

Así como pretende Harry que muera Dorian Gray, así pretende y agradece Wenzel que haya muerto toda su obra en aquel naufragio. Lo único que merece la pena que sobreviva es el testimonio. Aunque sea una copia.

El narrador es invitado a la casa porque Wenzel necesita un testigo de su obra, porque la única forma de trascendencia que encuentra es con un testigo, aunque lo que vea el testigo no sea la obra completa, aunque el testigo sólo escuche un relato que relatará a su manera, una copia de la experiencia, que será copia de un relato.

En latín hay dos palabras para decir testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente el que se *pone* como tercero [*\*terstis*] en un proceso o en una pelea entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, designa al que ha vivido algo, al que ha atravesado hasta el final un acontecimiento y puede, por ello, dar testimonio (Agamben, 2017, pág. 17).

El narrador ha tenido una pelea con Wenzel, en cierta forma, eso lo vuelve una especie de contrincante. Pero Wenzel lo convoca para que atravesase un acontecimiento del que dará testimonio porque Petra no puede hacerlo y él mismo tampoco, porque ya ha dejado de ser del todo humano.

El testimonio que tiene que dar el narrador es en torno a lo sobrenatural. Y es el evento sobrenatural algo clave en toda la novela, especialmente si se lee como novela gótica (algo que parece ineludible). El relato de Matías el pintor, encontrado en esas páginas de la biblioteca laberíntica vienen a revelar lo sobrenatural, lo mágico. De hecho, Matías tiene *propensión para la magia* por haber nacido en otoño y de noche. El retrato que Matías pinta tiende un vínculo entre el mundo de los vivos y de los muertos, porque es el retrato del hermano Leonardo. Este, que se convierte en tutor de Matías, parece provenir de otro tiempo por sus ideas en torno al arte, pero también por desconocer ciertos inventos. Matías parece haber sido discípulo del fantasma del gran Leonardo Da Vinci. El texto titulado “Matías, el pintor” es el que rescata y transcribe el narrador, allí está la historia sobrenatural. Al final del relato, justo cuando Matías concluye el retrato del maestro, nos revela datos claves en torno al hecho de que estamos ante el fantasma de Leonardo Da Vinci:

Nunca volvieron a verse. Al día siguiente el refectorio estaba clausurado. No hubo manera de hallar al hermano que había inventado el Compás Proporcional, el aparato de hacer saltar camas, la barca para remontar corrientes, el pito de agua y la manera de levantar el enorme edificio de San Lorenzo para asentarlos sobre un pedestal más hermoso. El bello hermano Leonardo, que decía haber pintado *La Cena* en el refectorio del Convento de Las Gracias, lejos, en Florencia (Castillo, 1994, pág. 94).

El fantasma cumple su misión y desaparece: formar al pintor Matías. Pero no sólo como pintor, también como crítico. Si bien le enseña tres conceptos claves (los ojos del modelo siempre deben estar a la altura de los ojos del pintor, es más noble la imitación de obras antiguas que modernas, el discípulo siempre debe superar al maestro), también deja en él algunas ideas en torno a lo efímero.

Esto que hay aquí es una copia, un grabado de una copia. En definitiva: nada. Yo creía en la duración de las cosas. ¡Inventé fórmulas, hice combinaciones! A los cuarenta años, la pintura empezó a borrarse; a los sesenta, apenas se veía el dibujo. Al siglo, apenas se veía nada. Las paredes empezaron a descascararse y los dominicos no encontraron manera mejor de arreglar aquello que dando unos cuantos martillazos. Cristo se quedó sin piernas. Sobre su cabeza, clavaron un escudo de armas. Entonces vino Bellotti: lo repintó íntegro. Y más tarde un *signore* Bozzi. Y antes, los dragones del ejército francés, que tomaron aquel sitio por cuadra, y arrojaban piedras a la cabeza de los apóstoles. Por fin, las inundaciones. Y los ilustres charlatanes todavía siguen hablando de mis pinceladas. ¡Mis pinceladas! (pág. 93).

La idea de lo eterno se pierde en la Modernidad, generando en el hombre que la atraviesa cierta idea nostálgica de paraíso perdido que no logra ser tal. “La mayoría de estas personas han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, en el curso de cinco siglos ésta ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias” (Berman, 1988, pág. 1). Lo que el gótico pretende hacer es manifestar esta idea y construir nuevos mitos que no funcionan de la misma manera que los anteriores, nutriéndose de ellas para enriquecer la modernidad. No intenta negarla, pero sí pretende borrar la idea nostálgica de paraíso perdido, algo que no resulta sencillo. Una de las ideas de la Edad Media es la de eternidad, idea que se pierde en la Modernidad. El hombre medieval hacía las cosas para siempre, pero el hombre moderno sabe que todo es efímero. El artista medieval creaba para que su obra trascendiera su propia vida, al servicio de Dios. El artista moderno hace una obra efímera que no lo trasciende, porque ve en la obra que supera la vida propia una maldición. El artista medieval creía como el fantasma de Leonardo en la durabilidad de su obra, su obra era superior a su genio, su obra debía trascenderlo. El artista moderno pretende trascender con su obra y por eso esa obra, para Wenzel, es inferior.

La idea de trascendencia era una manera de perpetuar la existencia, de afrontar la muerte. Pero la Modernidad elimina esa idea, todo se vuelve efímero, las obras restauradas son en realidad una duplicación del original, nada queda del trazo del pintor, de la pincelada de Leonardo Da Vinci o de Velázquez. El tema de la corrupción del tiempo atraviesa la

literatura gótica desde la figura inmutable del vampiro hasta la corrupción de las ruinas. La idea medieval de que ciertas cosas no se modificaban, que eran para siempre, se pierde en la modernidad. Sin embargo, la liquidez moderna, le idea de destrucción y de lo efímero cobra otro sentido después de la segunda guerra mundial. Es posible ver la destrucción del legado cultural europeo durante la guerra, demostrando que esos templos creados para ser eternos podían dejar de existir o convertirse en ruinas. Por otro lado, la reproductividad de la obra de arte aleja al hombre de la idea griega de valor eterno:

para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de 'una' pieza. En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable (Benjamin, 2017, pág. 58).

Así, con la idea de eternidad perdida, y prácticamente sin nostalgia de esa idea, Wenzel se alegra de que su obra sea destruida. El gótico consciente de que el arte humano no se conserva, de que todo es efímero, recupera la ruina como símbolo de subversión:

la novela gótica surge como una subversión contra las ideas dominantes. En tanto corriente popular, en cambio, se interesa no por el esclarecimiento ilustrado sino por el exceso de los signos; al “des-conocimiento” le sigue el “re-conocimiento” en una danza repetida hasta el cansancio de un desciframiento constante (Amícola, 2003, pág. 29).

Es decir, esto que parece mero elogio al pasado, no deja de ser un acto moderno en el que se pretende ir en contra de una nueva estructura de lo eterno, de lo inamovible. La ruina ya no muestra la perfección, sino lo imperfecto, eso que habitaba en las catedrales góticas donde se representaba lo humano (lo imperfecto) y lo divino (lo perfecto) se transforma en lo puramente humano. La casa de ceniza parece sobrehumana, pero es obra de Wenzel.

El arte es tan mortal como los hombres, pero como dice Harry, la belleza del cuadro será mucho más duradera que la del modelo. Hay algo vampírico en esta novela, porque hay algo vampírico en los retratos: “El vampiro es el doble de un humano que alguna vez existió” (Pedrosa, 2008, pág. 32). El vampiro está muerto, pero su juventud y la sombra de lo que fue ha sido duplicada de una manera sobrenatural. El vampiro es inmortal, pero no como se figuraba en la edad media, porque tras el nihilismo, la pérdida de la creencia en el alma inmortal, la inmortalidad parece recaer sólo en la inmortalidad del cuerpo. Según Vattimo: “Dios muere en la medida en que el saber ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas,

en que el hombre no necesita ya creerse con un alma inmortal” (1994, pág. 27), pero no es una cuestión de necesidad, el hombre sí añora la inmortalidad, pero no del alma: el hombre moderno quiere trascender en el mundo. Pero desde la mirada gótica lo importante es la trascendencia del arte, por eso la figura del doble es fundamental y posee en ella algo de vampírica.

La modificación que hace Wenzel de la frase de Rilke es fundamental para comprender la analogía entre el arte y la muerte, entre lo corruptible y lo trascendente: “el Señor concede, a cada cual, su obra de arte” (Castillo, 1994, pág. 126). Isa es asesinada por Wenzel para no ser corrompida por el tiempo, para conservar su belleza. La única manera de que la belleza de Isa no se corrompa es mediante la muerte. La muerte de Isa no puede ser una muerte en masa, como la sufrida por los judíos (*etnia* a la que pertenece)<sup>42</sup>, tampoco puede ser cuando se convierta en una vieja decrepita porque perdería su belleza. Así, replica la actitud de Dorian Gray:

–Él también quería detenerla– prosiguió Wenzel, y yo me di cuenta de que hablaba de Dorian Gray, de la vejez, –Esa idea me obsesionaba. Yo sentía, cómo explicarle, yo veía hora tras hora la desintegración, el proceso de descomposición de su belleza... Un cuerpo es mucho más que un cuerpo, hay algo más que tendones y humores y órganos revueltos en sangre; no hablo del espíritu, no hablo de esa cristiana estupidez, el alma (pág. 123).

La belleza va siendo socavada por la muerte, el intento de perpetuarla es la aspiración de lo humano a lo infinito. El arte es la forma que toma la muerte porque es la única capaz de captar lo humano más allá del cuerpo. La muerte individual aleja a Isa de la muerte por decrepitud o de la muerte en masa que habría de llegarle en la Segunda Guerra. Wenzel hace lo mismo que Agamben observa en Rilke:

la muerte propia no se distingue de la otra excepto por los más abstractos y formales de los predicados: la oposición propiedad/impropiedad e interno/externo. Frente a la expropiación de la muerte llevada a cabo por la Modernidad, el poeta reacciona según el esquema del luto freudiano: interiorizando el objeto perdido (Agamben, 2017, pág. 91).

Sólo que este pintor destruye el objeto para interiorizarlo. Como el vampiro mata a la amada para volverla inmortal. Mientras que el vampiro bebe la sangre de aquel a quien vampiriza

---

<sup>42</sup> Sobre el asunto de la Segunda Guerra mundial en la obra de Castillo podría seguirse profundizando, incluso desde la perspectiva gótica. La presencia judía es una constante. Sin embargo, no es el objetivo de esta investigación, por lo tanto se deja abierto el tema para posibles futuras investigaciones.

para matarlo y volverlo vampiro, el pintor bebe la belleza de Isa para matarla y conservar esa belleza en su obra. Isa es duplicada, pero debe ser asesinada:

Y yo veía la muerte bajo su piel, como el latido de un parásito. O reflejado, mejor así: reflejado en los ojitos de Petra. Él me odiaba. Odiaba lo bello. Y me perseguía en silencio con sus ojitos de sapo. Yo soñaba, he llegado a soñar de noche con esa mirada, ¡sueño aún!.. Y un día comencé a pintar el desnudo del gabinete. No sé por qué lo hice, o sí, lo sé. Siempre desafiamos aquello que más tememos. Por eso o porque había perdido la razón y quise... no se atreva a sonreír. Quise detener el futuro. En un cuadro. Sí, aquél fue una especie de Dorian Gray, sólo que lo pinté ya destruido. Basil Hallward no era Dios. –Alzando la cabeza me miraba ahora.– Es tan simple, yo quise ser Dios, Lo pensaba realmente, le digo, pensaba que cuando terminara ese cuadro todo se iba a detener allí. Muchas cosas he pensado en mi vida, muchas cosas extrañas. También las he hecho. –Se había puesto de pie: ahora estaba en un ángulo muy iluminado de la habitación, junto a lo que ya antes me había parecido una alta escultura cubierta con un paño.–Yo era Dios, realmente. Un dios: el de ella (Castillo, 1994, pág. 124).

El doble es un arquetipo diverso y antiguo, que cambia su representación según las culturas:

Hunde sus raíces más profundas en la intelección mágica del mundo y en la relación del ser humano con ese mundo, con sus congéneres y consigo mismo. En efecto y dicho de otro modo el doble vendría a ser todo aquello que no se es ni será nunca posible llegar a ser (Culleré, 2008, pág. 16).

La Isa del cuadro es lo que ella nunca hubiera podido ser, una belleza inmortal. Ella se hubiera convertido en la vieja *indescribable* que entró en su taller una vez diciendo que era modelo de Renoir.

Quería conservarle intactos sus... ¿sueños?, y puedo jurarle que lo conseguí. Quién se atrevería a condenarme, no sus Mandamientos. Petra también tiene su parte en esto. El viejo me miraba. Nos miraba con sus ojitos viscosos, como quien pregunta: “¿Será siempre así, siempre igual?”; y yo recordaba las palabras que había dicho junto al cuadro de Velázquez (Castillo, 1994, pág. 112).

El doble, la obra de arte que duplica toda la humanidad de Isa es superior a ella misma. Es como las réplicas de los héroes patrios, los mitos en torno a ellos, que son también una duplicación:

Desconoce la enfermedad, la vejez, la muerte y no está sometido a limitación alguna de las innúmeras que afligen al “original”. Tanto entonces por su persistencia, ubicuidad como por la rara intensidad que suele alcanzar–hasta llegar en numerosos y extremados casos a sustituir al “huésped”– no resulta en modo alguno peregrino afirmar que, las más de las veces (si no todas considerando la vida paralela de las profundidades oníricas y de la psiquis de todo individuo) el doble se vuelve más “real” que su original, reducido ahora a su vez y en consecuencia a la condición de remedo patético de su anterior copia (Culleré, 2008, pág. 17).

La copia especular de Isa la reemplaza cuando la verdadera Isa es asesinada. La copia debe superarla para que el propósito de Wenzel se cumpla.

Pero Wenzel no cree en la eternidad del arte, sabe que el arte se corrompe, se convierte en ruinas. La filosofía gótica moderna comprende eso, pero aun así considera que la obra de arte debe intentar superar al hombre que la crea, debe ser una duplicación ideal de su genio. Por eso el doble es un elemento gótico, porque nos enfrenta con el temor a lo efímero y a lo eterno. El temor a ser superado por nuestra propia creación, a ser reemplazado por nuestro doble. Por eso Wenzel, que es un artista cuya filosofía es gótica, en el sentido moderno de la palabra, no cree en la vanguardia, no cree en el arte efímero. Y a pesar de que busca un testigo, porque: “Los seres humanos necesitamos testigos para legitimar nuestros actos” (Castillo, 1994, pág. 58), él inicia un mecanismo que destruye la casa. Quiere un testigo, pero no que ese testigo sobreviva, sino que opere como juez, que lo juzgue por su obra. No quiere un testigo que lo sobreviva: “afortunadamente, salvo usted y Petra todos mis testigos han muerto: nadie tiene memoria de mí. Es casi como no existir. Y en cuanto a lo otro, hasta hoy yo he sido mi propio juez” (pág. 58). Como Petra ha perdido la lengua, no puede juzgarlo, pero el narrador sí. La intención no era que se conociera su historia, era el juicio, pero el narrador escapa con el cuento de Matías el pintor en sus manos.

La obra de arte del artista gótico moderno no pretende sobrevivir, se sabe efímera, pero encuentra la manera de sobrevivir aún desde las ruinas. En esas ruinas del arte antiguo, el gótico crea su encanto. Por eso la obra de Castillo al declarar la imitación a Poe: “La casa de los Usher y las desniveladas habitaciones del colegio de William Wilson están, notoriamente, en el origen ‘arquitectónico’ de mi casa” (Castillo, 1994, pág. 139), la de *El retrato de Dorian Gray* y la de *El lobo estepario* (entre otros), recupera obras clásicas, no crea vanguardia y aun así no pretende que la obra trascienda, porque recién tardíamente decidió publicarla.



## ***El evangelio según Van Hutten como laberinto gótico borgeano***

Resulta casi imposible crear una narración que transcurra en La Cumbrecita y que no esté plagada de una fuerte atmósfera gótica. Este capítulo se detendrá a desarrollar muchos de los elementos góticos presentes en *El evangelio según Van Hutten*, estableciendo la importancia y simbología de los mismos para demostrar la posibilidad y relevancia de una lectura gótica de esta obra, en modo gótico específicamente. Se realizará un estudio hermenéutico de la simbología gótica y el rol de lo religioso en esa lectura.

Como ya se ha establecido, el género gótico es muy difícil de hallar en la actualidad, aunque *La casa de ceniza* es una novela gótica que responde muy bien al género propiamente dicho. No ocurre lo mismo con *El evangelio según Van Hutten*. Así que al proponer una lectura gótica de esta novela, se intentará caracterizar sus elementos observando la presencia del más relevante: la atmósfera. Aunque la novela a simple vista no parezca encuadrar como novela gótica, sí es posible observar cómo puede ser leída en el *modo gótico*:

la diferenciación de “modo gótico” de “novela gótica”, en el sentido de que lo primero indicaría la reverberación de una situación de terror que trasvasa las fronteras de lo novelesco y puede consumarse en géneros diferentes como el cuento, la *nouvelle*, el teatro y el cine... Pero hay algo más: se podría pensar que el gótico es una matriz cultural o patrón en que un conjunto colectivo vacía un tipo de organización de bienes simbólicos, y de allí su importancia en un nivel que amalgama lo político-social y lo literario de un modo muy singular (Amícola, 2003, pág. 42).

Si los géneros no son algo que le pasa al texto, el texto no nace por el género; el género es el que es atravesado por el texto y se transforma. El género es *una estrategia de comunicabilidad*, una forma de hacer llegar a un lector determinado, el texto de su pertinencia. No existen géneros por sí mismos, géneros puros, sólo mediante un texto se puede considerar analizar a un género, porque sólo mediante el texto el género existe. Es así posible estudiar las características del gótico que se manifiestan en esta novela, aun cuando se aleja del modelo dieciochesco, como toda la literatura gótica del siglo XX. Aunque no responda al género como lo hace la *Casa de ceniza*, sostiene ciertas cualidades que permiten la lectura en clave gótica, o, mejor dicho, en modo gótico. *El evangelio según Van Hutten* conserva ciertas peculiaridades que son góticas y permiten su lectura desde este horizonte.

Una es el elemento crítico en torno a lo religioso, ya que, si bien parece acercarse poderosamente al ateísmo, lo que propone una religión *hereje*. Es decir:

durante el siglo XVIII, en el que surge el gótico como género con *El castillo de Otranto* de Walpole como primera obra originaria del resurgimiento de lo gótico, había ocurrido un gran desencantamiento iluminista. Fue el siglo XVIII, que había llevado a cabo un desencantamiento o desaturización rigurosos del mundo (tomándole la palabra a los científicos de la modernidad como Galileo y Newton) en una cruzada sin igual contra la magia, las supersticiones y especialmente las religiones, el que produjo el arte más auratizado de la tradición moderna: el gótico dieciochesco. Si los iluministas habían bregado por una vuelta a un mundo sin “aura”, esa cruzada de desilusionamiento del mundo culmina con la famosa frase “Dios ha muerto” de Nietzsche en 1882. Sus estribaciones no han venido sino a acentuar el sentimiento de pérdida del centro... El discurso del gótico ... parecía así un intento de dotar de una nueva aura a ese mundo desaturizado por los enciclopedista franceses y los filósofos de la Ilustración alemana e inglesa, un intento que podríamos denominar, entonces, de “re-encantamiento”, a contrapelo de la labor iluminista: volver a poblar de seres fantasmales los espacios que los filósofos creían ya limpios de fantasmagorías (Amícola, 2003, pág. 271).

En la Modernidad Tardía, considerando nuestro siglo y el final del anterior como una continuidad de la Modernidad y no una nueva era, el gótico prevalece y esta idea de poblar de espacios de encantamiento y misterio en un mundo cada vez más despojado de eso se sostiene. Esto tiene que ver con el hecho de que las tensiones que germinaron en el gótico a principios de la Modernidad, aún prevalecen, por lo que esta etapa de la historia de la humanidad continúa vigente. El encantamiento por lo religioso y lo fantasmagórico, un pensamiento irracional para el mundo moderno (especialmente el actual), se torna el elemento central de *El evangelio según Van Hutten*<sup>43</sup>. Aunque ante los avances de la ciencia parezca que las tensiones deberían haberse resuelto en un trascender de la Modernidad, no se resuelven, la religión sigue presente y lo fantasmagórico acompaña aún al hombre.

No hay una definición única para el gótico, y definir un género es una tarea llena de ambigüedad y confusión en la que se cae en una vorágine de categorías y de rótulos que intentan determinar cuándo y por qué una obra es o no gótica, y esa no es la intención, sino ampliar el horizonte de expectativas ante una lectura gótica de una obra. Pero, tomando en consideración las variables que propone Carlos Culleré, es bastante sencillo observar ciertas características generales que se manifiestan en una obra para poder proponer sobre ella una

---

<sup>43</sup> De ahora en adelante: *El evangelio...*

lectura hermenéutica en modo gótico. Es importante destacar nuevamente que, en toda obra, para ser leída como gótica: “debe respirarse una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá” (Lovecraft, 2009, pág. 454). Para Lovecraft esta atmósfera se construye desde el subconsciente ominoso. Sin ella no se lograría el miedo necesario proponer una lectura gótica. “La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de autenticidad no reside en urdir la trama, sino en la creación de una impresión determinada” (pág. 455), una autenticidad que *El evangelio...* logra.

La Cumbrecita, el lugar donde transcurre la acción, cumple este rol fundamental: Se caracteriza por su paisaje exótico que se rescatará como perturbador, lúgubre y tenebroso. Tanto por su arquitectura alemana, como por su altura serrana y su aislamiento respecto al resto del mundo. Especialmente si consideramos al hotel como la morada. Un edificio con personalidad propia que contribuye a la creación de la atmósfera. Cuando el narrador inicia el camino que lo llevará allí, se encuentra con el exotismo: “Cuarenta kilómetros entre sierras y piedras” (Castillo, 2011, pág. 15), que según el taxista húngaro (otro exotismo) está así a propósito.

En *El evangelio...* se puede observar que el camino que lleva al hotel rodeado de pinos y araucarias que los alemanes construyeron en las sierras de Córdoba tiene mucho en común con el que lleva al castillo del conde Drácula. La entrada a esa atmósfera se presenta al cruzar el umbral: “Del final del trayecto recuerdo un puente de madera y un curso de agua translúcida con un lecho de piedras blancas, y que, al cruzar el puente, las sierras desaparecieron entre los árboles. En ese mismo momento se hizo de noche” (Castillo, 2011, pág. 17). El protagonista de la historia parece dirigirse al mundo de los muertos, un mundo oscuro y desconocido del que sólo se puede salir modificado, como Dante en *La divina comedia*. Si bien no está presente el exotismo rumano, y no está yendo a un castillo gótico en el que vive un vampiro, ha entrado en un pueblo con una mística bastante particular. Existen muchas colonias alemanas que dieron origen a pueblos en las sierras de Córdoba (Villa General Belgrano, La Falda y La Cumbrecita<sup>44</sup>) así como en la cordillera, en torno a

---

<sup>44</sup> Sin ahondar en el tema, con sólo ingresar a los sitios web municipales de estos lugares, podemos encontrar una reseña histórica de sus orígenes alemanes, ya que esta historia resulta de atractivo turístico. Por otro lado, se ha escrito mucho sobre los nazis en Argentina, pero no es el tema de esta investigación que no pretende ser historiográfica. Para mayor información sobre las migraciones alemanas en Córdoba se recomienda la investigación: “Emigraciones transoceánicas: Los alemanes en América. 1850-1914. El caso argentino” (1994) de María Cristina Vera de Flachs (Universidad Nacional de Córdoba-Argentina).

las cuales se construye el *mito* de los nazis en Argentina<sup>45</sup>. Pero La Cumbrecita tiene la particularidad de permanecer aislada, lo que le otorga una importante carga de misterio. Un misterio que se acentúa a partir de la Segunda Guerra Mundial que protagoniza el pueblo alemán.

Los rollos del Mar Muerto aparecen en 1947, a dos años de finalizada la guerra. Por su parte, el profesor de historia visita La Cumbrecita en el otoño de 1983, último año de la dictadura argentina. Estos son los dos principios de esta historia:

El comienzo de la que estoy escribiendo puede situarse en la primavera de 1947, junto a los acantilados occidentales del Mar Muerto, en la meseta de Qumran, la mañana en que un muchacho beduino que contra bandeaba cabras dejó caer, por azar o por juego, una piedra en una cueva y oyó, allá abajo, el ruido de una tinaja rota. O todavía mucho antes, en Efeso o en Patmos, el día en que un anciano casi centenario decidió recordar, en lentos caracteres arameos, una historia que cambiaría el mundo y de la cual era el último testigo. Este principio, desde luego, le gustaría a Van Hutten. Para mí, empieza en el otoño de 1983, en la insospechada biblioteca de un hotel rodeado de pinos y araucarias, en La Cumbrecita, a ochocientos kilómetros de Buenos Aires, cuando vi la firma de Estanislao Van Hutten en un libro sobre la secta de los esenios (Castillo, 2011, pág. 14).

El recorrido que realiza este profesor de historia jubilado hasta llegar a ese hotel, en el que encontrará el libro, simboliza un descenso a ese mundo misterioso que se le develará. Su chofer emula a Caronte y tiene un exotismo que lo acerca bastante al cochero que lleva a Harker al castillo del conde:

un chofer silencioso e inquietante que oía marchas alemanas en el pasacasetes de su automóvil. De este último trayecto, recuerdo el esplendor vehemente del atardecer y las vueltas de un camino bordeado de pircas, apenas transitable. Recuerdo un diálogo:  
 –Este camino es bastante malo.  
 –Es a propósito –dijo el chofer.  
 Tenía un leve acento extranjero y no parecía dispuesto a dar ninguna otra explicación. Yo no me resignaba a seguir callado (págs. 14-15).

Aunque La Cumbrecita no sea un mundo sobrenatural, es un mundo desconocido y exótico, donde se presenta recurrentemente lo extraño. El chofer húngaro es el primer misterio. De por sí, el pueblo parece invitar a mantener a todo el mundo alejado con ese camino de 40 kilómetros de ripio pedregoso propio de las sierras. El chofer tiene una teoría al respecto:

---

<sup>45</sup> Como se expresa anteriormente, la obra literaria de Castillo recoge estos mitos, pero no es un aspecto de relevancia para una lectura gótica. Por lo tanto, no se tomará esto como un supuesto histórico que muchos han intentado demostrar, sino más bien como un mito popular.

–Nunca arreglan el camino. No lo arreglan para que sea difícil llegar. Viven de la gente que viene a esos hoteles, pero no les gusta mucho la gente. Es un lugar muy hermoso, ya lo va a ver. Tal vez sea el lugar más hermoso de este país. Una aldea alpina en miniatura. Miles de árboles plantados a mano, uno a uno. Ellos llegaron hace cincuenta años, en burro. Hicieron todo es te camino en burro, en mula o a caballo, vieron el lugar, imaginaron lo que podría llegar a ser y plantaron miles de árboles (pág. 15).

*Ellos* son los alemanes que emigraron allí con misterios que no quieren revelar. Cosas que quieren esconder.

Este viaje que realiza el narrador, representa la unión entre dos mundos: el humano y el divino, el de los vivos y el de los muertos. Tanto por lo que encontrará allí (o más bien, a quiénes), como por la atmósfera lúgubre y sobrenatural que caracteriza al lugar. Cuando un héroe<sup>46</sup> inicia un viaje, no sabe cuál será su destino, pero todo viaje del héroe es un viaje metafísico de descubrimiento:

Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad (Campbell, 2008, pág. 200).

Ese lugar en el que se encuentra oculto el Mal.

En *El evangelio...*, la atmósfera es configurada por los cementerios y bosques nocturnos, donde el aislamiento y la soledad se llenan de exotismo y terminarán de darle forma a una villa gótica muy característica del interior de Córdoba. Una provincia que se muestra exótica ante el visitante que pretende alejarse de Buenos Aires, de sus desencantos. El cementerio de La Cumbrecita configura *las ruinas*, un elemento fundamental para lograr la atmósfera, posibilitando una lectura en modo gótico de la obra. Culleré rescata lo pintoresco de la categoría *ruinas*, ya que ellas posibilitan el desarrollo de ciertos eventos siniestros o sobrenaturales. Según la superstición, toda ruina posee sus fantasmas, y todo cementerio es una ruina y está habitado por los espíritus de los muertos. De esta manera, las ruinas conectan lo trascendental y lo eterno, con el pasado y lo terrenal. Tienen la estética propia de la muerte, conjugando lo aterrador y lo sublime. Las ruinas tienen a la vez a capacidad de aterrar y de atraer. El primero en hablar del cementerio es Vladslac, el chofer húngaro que odia a los alemanes y sin embargo lleva treinta años allí: “Hay un cementerio

---

<sup>46</sup> Se utilizará el término héroe en el sentido mítico de Campbell, es el sujeto que vive la aventura o el viaje.

allá arriba, a mil seiscientos metros de altura. Parece un parque. Si no fuera por los muertos uno podría quedarse a vivir ahí. Al final del camino hay una hoya con gansos. Casi todos ellos son alemanes pero en el cementerio hay dos tumbas judías” (Castillo, 2011, pág. 16). El cementerio de La Cumbrecita es uno de sus atractivos turísticos, es el lugar más alto del pueblo. Se lo caracteriza por la belleza que el taxista describe en la obra<sup>47</sup>. El cementerio alimenta la atmósfera gótica: “ciertos lugares...no presagian nada bueno, porque los reconoce como escenario de sus miedos nocturnos. Este es el caso de los subterráneos, las habitaciones secretas, los cementerios y las criptas” (López Santos, 2008, pág. 207). El hotelero alemán, también recomienda la visita al cementerio: “Le pregunté si era cierto que el cementerio estaba a mil seiscientos metros de altura y él me informó que efectivamente, a unos cinco mil pies. Claro que a nivel del mar” (Castillo, 2011, pág. 20). Pero la cercanía del cementerio al hotel (a cien metros de distancia) le quita esa visión de imposibilidad de ser alcanzado, sin quitarle magia. La altura del cementerio es simbólica, así como el paraíso de Dante se eleva en una montaña, y las catedrales góticas se construyen con altas torres en picos, la idea de montaña sagrada ha existido desde los comienzos de la humanidad como una forma simbólica del hombre de vincularse con lo divino, lo inalcanzable. El cementerio se convierte en el símbolo de unión entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre lo sagrado y lo profano. Curiosamente, se ha convertido en un atractivo turístico, ha sido profanado (como la mayoría de los espacios que una vez fueron sagrados, desde las Ruinas Mayas hasta la Catedral de Nuestra Señora de París). El narrador ha visto poca gente habitando el lugar desde su llegada, y le resulta extraña la existencia de un cementerio. Pero el hotelero le responde: “La gente muere en todas partes. En este lugar no sólo hay turistas. Aunque también tenemos dos o tres turistas enterrados. —Me miró. —Ninguno de este hotel” (pág. 20). El narrador anuncia que eso lo tranquiliza, *realmente*. Hay en la muerte y el cementerio un elemento sobrenatural. Por otra parte, esta idea del *turista enterrado* le brinda cierta aura de terror. Posee la esencia de los cuentos más terroríficos donde se brinda un indicio de la inminente desgracia del protagonista. Esta imagen se reafirma cuando ante la pregunta sobre qué hacer de noche, el hotelero sugiere “puede visitar el cementerio. Entre nosotros, no corre ningún peligro. No existen asaltantes nocturnos, ni fantasmas, ni

---

<sup>47</sup> Se puede observar cómo el cementerio es promocionado turísticamente en la página oficial del gobierno municipal: <http://www.lacumbrecita.gov.ar/cementerio.html>

motociclistas borrachos” (pág. 21). Argumento que es verdadero. No hay nada que temer. Esto parece desacralizar el lugar, quitarle su misticismo, profanarlo. Pero este encanto con lo sagrado y la muerte no se perderá, se reafirmará desde otro lugar: lo religioso.

La religión es un tema fundamental en la novela, y se presenta a través de los libros que emulan un laberinto borgeano. Sin saberlo, el profesor va entrando en el laberinto. Los laberintos son para Culleré, como el doble, una de las características fundamentales de la novela gótica:

Supone un enigma mayor e irresoluble. Se puede creer saber que se está en el laberinto, como se cree saber que se está en el mundo y en la vida... la única prueba es la reiteración de los días y las noches con la ilusión de su novedad tan pronto concebida como desvanecida hasta que llega el último día, la última noche y ése es el centro, ésa es la salida (Culleré, 2008, pág. 29).

El viaje a La Cumbrecita es un enigma, el misterio de la reunión entre la mujer que ve en el comedor del hotel, el doctor Golo (con quien tiene una conversación bastante rara) y Vladslac le despiertan al profesor la inquietud de haber ingresado en un laberinto. El ajedrez simboliza ese juego en el que se ha metido, en el que las jugadas son estratégicas y misteriosas, un juego laberintico, como en el que entra Alicia en la novela de Carroll, en el que el ajedrez se encuentra representado. Pero la entrada al laberinto borgeano, inicia con los libros como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Al comienzo, lo inquieta la pregunta del chofer, una que radica en el libro de Salomón Reinach sobre Historia de las Religiones:

–...¿Qué lee?

Yo se lo dije, casi con vergüenza, sin demasiadas esperanzas de que el dato nos sirviera para algo; no era un libro como para alentar una conversación. Entonces sucedió un hecho inesperado. El hombre disminuyó la marcha del coche y se dio vuelta hacia mí. Su mirada no era cordial.

–A qué vino –preguntó (Castillo, 2011, pág. 16).

El protagonista toma esta inquisición como un rasgo de locura. Da una respuesta que no considera importante narrar porque la historia no trata de él, según dice, y logra tranquilizar al chofer. El protagonista de la historia es Van Hutten, según el narrador, y cuando descubre el misterio que esconde el chofer, comprende:

De haber sabido con quién iba a encontrarme en aquel lugar tal vez habría adivinado que esa pregunta hostil y ese silencio estaban relacionados con el libro. Por el momento, sólo me pareció un pequeño rasgo de locura. Nadie está preparado para que un libro de Salomón Reinach sobre la Historia de las Religiones pueda causarle

inquietud a un conductor de coches de alquiler, por más europeo que sea. Lo curioso es que yo llevaba ese libro en la mano por azar (pág. 16)

Antes de eso, el profesor no parece tener conciencia de a qué laberinto ha llegado, pero no hay casualidades en los laberintos. Ese libro que va leyendo es la entrada al misterio, aunque él considera que fue la biblioteca: “en la biblioteca del hotel encontré el libro sobre los esenios con la forma autógrafa de Van Hutten. Por decirlo de alguna manera, el hecho me conmovió. Yo había leído ese libro, con gran asombro y fervor, casi treinta años atrás” (pág. 24). Por lo que la entrada al laberinto puede haber sido atravesada treinta años atrás, cuando inició el camino que lo llevaría a Van Hutten y no un libro que lleva en el taxi *por azar* y no puede leer. Pero es la llegada al hotel la que simboliza esa puerta: “Me recibió un casi abrumador laberinto de pinos, araucarias, eucaliptos y álamos que me parecieron centenarios. Tuve, al menos por un instante, la sensación agradecida e inexplicable de que el mundo era una joya inmensa” (pág. 17). Así se completa esa imagen que dará el laberinto borgeano a la manera de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: El profesor inquieta al chofer con el libro que trae consigo misteriosamente, ese libro lo lleva al libro dedicado de la biblioteca que le permite dar con Van Hutten mismo, aún vivo, y dando como resultado este libro que está escribiendo sobre lo vivido en la cumbrecita: el centro del laberinto.

El centro del laberinto está absolutamente vinculado a los rollos del mar muerto y la religión. La religión es un tema fundamental en la literatura gótica por su carácter profanatorio. Los elementos religiosos afloran en esta novela como crítica a la iglesia y reivindicación de la religiosidad, postulando una filosofía gótica muy clara: “No soy un hombre religioso. He sido razonablemente católico, soy razonablemente agnóstico y me considero cristiano en el sentido argentino del término, es decir, no soy un pagano, no soy un indio” (Castillo, 2011, págs. 25-26). Es interesante el pensar el catolicismo de los argentinos o el catolicismo argentino en general a la hora de considerar cómo se desarrolla la literatura argentina y la posibilidad (o necesidad) de hablar de un gótico argentino:

En Argentina, ha sido hegemónico desde el siglo xx hasta la actualidad, el llamado catolicismo integral e intransigente, catolicismo en todos los aspectos de la vida, que combinó acentuación doctrinaria con intransigentismo social moderno de matriz antiliberal y anticomunista. Catolicismo de conflicto y de acción en el espacio público, fuertemente romano y de presencia en la sociedad y en el Estado (Mallimaci, 2018, pág. 49).



Es por ello que aun siendo agnóstico el profesor de historia ha de considerarse católico. El catolicismo en Argentina atraviesa todas las aristas de la vida:

En América Latina los imaginarios políticos son -en su mayoría y a su manera según los Estados nacionales- continuidad secularizada de imaginarios católicos y religiosos: esperas, promesas, tiempos, sacrificios, infiernos, paraísos, traiciones, lealtades y recompensas tienen así una carga político-religiosa de la cual se puede prescindir, pero no olvidar (pág. 49).

Por eso, la mirada gótica es necesaria, porque es subversiva y crítica. El catolicismo en Argentina responde de igual manera que el gótico argentino, al que Culleré denomina *gótico trasplantado*, al referirse a las expresiones góticas en el ámbito hispanoamericano con ciertas peculiaridades que lo alejan del modelo europeo. “Si se considera como texto inaugural de la literatura argentina *El matadero* de Esteban Echeverría escrito entre 1838-1840 y publicado recién en 1871 resulta extraño que no haya sido sucedido por una corriente afín al gótico” (2008, pág. 370). Así como el cristianismo se trasplanta a Argentina y cobra un nuevo sentido, el gótico hace lo mismo y mediante la obra de Castillo intenta responder a estas cuestiones propias del hombre moderno y, por qué no, argentino. Este vínculo responde a que el gótico es una forma genérica que se centra en la crítica religiosa. Sobre todo, opera como crítica a las construcciones binarias religiosas. La novela gótica es subversiva en una época donde el Iluminismo trataba de imponer la Razón sobre la superstición y la religión, pero también lo es frente a las religiones tiránicas que imponían una verdad única. En el narrador de *El evangelio...* este dilema entre razón, superstición y religión se presenta como una suerte de conflicto interno, pero que no pretende ser resuelto del todo: está estableciendo una mediación entre lo racional y lo irracional sin dejar de lado lo subversivo.

Castillo con *El evangelio...* pretende continuar lo que inició con *El otro Judas*, pero pensando la lectura de ese evangelio desde desde la visión de un hombre moderno, o *posmoderno*, como lo denomina el propio escritor. El misterio parte de “los rollos del Mar Muerto, sobre la secta de los esenios y sobre la participación de Van Hutten en las polémicas teológicas que dieron lugar las excavaciones” (Castillo, 2011, pág. 26). Lo que Van Hutten declara en sus estudios aleja al cristianismo de lo que se considera oficialmente, y pone la mirada en los rollos del Mar Muerto, que develan que Cristo fue un esenio y que Judas no fue un traidor. Sobre este asunto en torno a la vida de Jesús, dice: “el día en que se celebró la Pascua, que coincide con el calendario esenio, no con el judío tradicional; el problema de

Judas; la polémica velada, y no tan velada, entre Juan y los sinópticos” (2019, pág. 128). A partir de esta idea construirá a Van Hutten, que propondrá una mirada religiosa tan distante de las concepciones cristianas que se manifestará como la subversión gótica, la crítica religiosa que el género contempla, y una crítica a las formas en las que la razón ha explicado la existencia o no existencia de Dios, cuando en realidad, como él mismo explica, la existencia de Dios es una cuestión de fe, y nada más ni nada menos. Es algo ajeno a la razón.

Al igual que *El otro Judas*, esta novela pretende profanar la historia de vida de Cristo (quitarle lo sagrado). El problema es que el libro que cuenta su vida es un libro sagrado:

Las únicas fuentes legítimas para referirse a Jesús son los Evangelios, por no decir que son las únicas fuentes de cualquier tipo. Se cree en ellos como verdad revelada o no se cree. Si se cree, no hace falta escribir nada. Jesús era judío, hacía milagros y resucitó de entre los muertos. Si no se cree, se tiene el derecho de leerlos como testimonios míticos de la vida de un hombre real (Castillo, 2019, pág. 128).

Por lo tanto, la sacralidad está construida por una cuestión de fe. Los Evangelios son sagrados sólo si son leídos con fe, si se cree en los milagros y la resurrección. Pero si no se cree, son los testimonios históricos de la vida de Cristo. Leer los evangelios como libros históricos es una forma de profanación, y escribir una novela sobre eso, es un acto profanatorio. Antes de *El evangelio según Van Hutten*, Castillo escribió *El otro Judas*:

El origen de *El otro Judas*, según su autor, es una pregunta: ¿Y si Judas no traicionó? ¿Y si fue un pacto entre Jesús y Judas? ¿Si ese fue un pacto entre dos hombres que querían cambiar el mundo y uno necesitaba que el otro lo traicionara? (Castillo, Colectivo Imaginario). Porque, ¿habría un Cristo si no hubiese muerto en la cruz? ¿Habría un Cristo si no hubiese habido traición? La traición de Judas se presenta como necesaria. Jesús la presagia, pero ¿acaso no existe un pacto secreto? Cristo debía morir en la cruz para redimir a la humanidad. Por eso, Castillo escribe esta obra con Judas como héroe. Un héroe condenado por la traición. Judas se sacrifica al traicionar por una causa superior (Ventura, 2016, pág. 1).

El drama cuenta la historia de Judas tras la crucifixión de Cristo y revela el pacto que hubo entre ambos y cómo no hay testigo alguno de él porque a la persona a quien se lo narra es una muda.

En cierta manera, Van Hutten es testigo de ese otro evangelio, de su descubrimiento. Aunque el mismo Van Hutten parece en sí un misterio. En primer lugar, retomando la influencia de Quiroga, el nombre del personaje era en un principio Van Houtten o Houten como el de Horacio Quiroga, pero además de eso, tiene en común con el escritor la nacionalidad: “Van Hutten, sin embargo, no era argentino; ni tampoco arqueólogo de carrera.

Era uruguayo, doctor en filología clásica y teólogo seglar” (Castillo, 2011, pág. 27), pero se jactaba de vivir en Buenos Aires. Un paralelismo que puede tejerse con Quiroga, un homenaje al escritor gótico. Al igual que el escritor, Van Hutten era un dandy que *había sido acusado* de seducir alumnas, algo que Quiroga había hecho descaradamente. Otro aspecto que lo vincula al escritor uruguayo es su carácter bárbaro. Como el personaje del cuento es un gran bebedor, y comparte el hecho de haberle escapado a la muerte (al menos en parte, en el caso del Van Houten). Van Hutten es un gótico por excelencia, ya que en él radica el postulado filosófico esencial de lo gótico:

Los testimonios históricos y las citas traducidas directamente del griego antiguo y del arameo, acumulados en ese libro, transformaron a Van Hutten en una autoridad en cuestiones bíblicas, pero la vehemencia de sus razones y la suntuosidad de su prosa hicieron que los eruditos desconfiaran de su objetividad científica, más o menos en la misma medida que la Iglesia desconfiaban de su fe (pág. 29).

Lo que pretende es desdibujar la confrontación entre fe y razón, entre el mito religioso y la historia. Eso lo lleva a estar prácticamente por fuera de la academia y cerca de excomuniación. Por una parte por sus razones, pero también por el lenguaje suntuoso y poco académico que utiliza, lo cual se observa como una crítica a la ciencia. En determinado momento, sus obras comenzaron a dejar de ser publicadas y hasta él mismo renegó de ellas, pero fingió su muerte: “Hacia 1975, leí en algún diario que se había matado en un accidente, piloteando su avioneta: le dedicaban diez líneas. Un año después de su muerte, toda su obra fue prohibida en nuestro país por el gobierno militar” (pág. 30). El problema de estas obras es justamente que no niegan la divinidad de Cristo:

cometía quizá una herejía mayor: hacía un esenio del hijo de Dios. Lo que de hecho equivalía a hacer un esenio del propio Dios. La confabulación de los romanos, de los judíos ortodoxos y, más tarde, de los propios cristianos renegados, habrían conseguido aplastar esa formidable rebelión espiritual. La traición atribuida a Judas Iscariote no tenía otro origen. Era un fraude, una falsificación de los textos evangélicos, una impostura con la que se pretendía ocultar una traición mucho más abominable y monstruosa: la traición cristiana a la iglesia violenta y catecúmena de Jesús (pág. 31).

Al profesor de historia la idea sobre Judas le resulta fascinante, pero eso no es lo más controversial del pensamiento de Van Hutten. Lo controvertido es el siguiente:

La Metafísica, sustenta Van Hutten, es una forma envilecida de la poesía, una fría parodia intelectual del sentimiento religioso, no es ni fue nunca ni puede ser una ciencia. La Teología es algo peor, es un pecado: la Teología es la forma más arrogante

y perversa del orgullo demoníaco. Heidegger era un poeta fracasado y santo Tomás poco menos que un ateo. En cuanto al concepto mismo de religión es, sencillamente, un malentendido. Nada de lo que llamamos revelación, sagrado, divino, pertenece a la esfera del verdadero sentimiento religioso: la religiosidad es una estructura espiritual esencialmente humana, vale decir social, ya que el hombre sólo se concibe en comunidad con los demás hombres y no con Dios quien, si existe -y Van Hutten nunca negó su existencia- es incomprendible, indemostrable y ajeno por definición a nuestra realidad. La filosofía de la religión es el fundamento de una nueva metafísica cuyo fin es a su vez una nueva ética comunista, implícita en las enseñanzas de los evangelios cristianos. Implícita, y no explícita, porque los evangelios han sido adulterados (pág. 32).

Asegura que el Evangelio de Juan es el más antiguo (no el más nuevo) y su idioma original es esenio y que existe otro evangelio anterior al suyo: “*Que nadie encuentre nunca ese libro en llamas es un detalle arqueológico que no me quitará el sueño. Ningún arqueólogo verá nunca la cara terrible de Dios y, sin embargo, Dios existe. Una verdad que necesita pruebas no es una verdad*” (pág. 33). El evangelio del que habla Van Hutten se conoce como el Documento de Damasco o la Regla de la Comunidad y fue encontrado en el Mar Muerto. Pero no es el único, existe también el conocido como *El evangelio de Judas* que fue escrito en lengua copta y encontrado en Nag Hammadi en 1945:

Las primeras noticias acerca de la recuperación del Evangelio de Judas llegaron al Museo Egipcio de Barcelona desde Suiza en 2001. La restauración del texto había sido confiada a Rodolphe Kasser, coptista de reconocido renombre. En la reunión de coptistas francófonos de Estrasburgo, en 2003, Kasser nos informó acerca de los trabajos de restauración y anunció un estricto silencio en torno al tema hasta el momento de la publicación, para garantizar la equidad del acceso al texto para todos los estudiosos. Luego se pudo comprobar que esta equidad tuvo algún quiebro. Por fin, el día 6 de marzo de 2006 la National Geographic Society, que había asumido las tareas de la restauración y de la publicación, presentó el texto copto restaurado y, con gran probidad científica, lo puso inmediatamente a disposición de los estudiosos en su página de Internet (Montserrat Torrents, 2006, pág. 10).

Este evangelio fue también muy controvertido y como puede observarse quiso mantenerse bastante oculto. De hecho, el mismo Van Hutten considera que esos textos fueron, al igual que los que él encontró, custodiados celosamente y puestos en cuestión por la iglesia:

Ochocientos manuscritos, piense bien en esto. Toda esta casa, llena de rollos sagrados. Todo esto en manos de tres o cuatro personas. Ochocientos manuscritos, mil manuscritos, y hoy es como si nunca hubieran existido. Fuera de lo que Stan llama la mafia de Jerusalén, casi nadie los vio nunca. Para entender la importancia de los descubrimientos del Qumran, hay que pensarlo así: si no existiera la Biblia, si nunca hubiera llegado hasta nosotros un solo texto de la Biblia, si nunca, en dos mil años,

hubiéramos conocido un solo evangelio cristiano, con esos rollos del Qumran y con lo hallado en 1945, en Nag Hammadi, podría haberse rehecho, o fundado nuevamente, toda nuestra religión. La judía y la cristiana (Castillo, 2011, págs. 94-95).

Y ese es justamente el motivo por el cual estos personajes permanecen ocultos. De los evangelios de Nag Hammadi se desprende la idea de que Judas no es un traidor:

El redactor del texto griego, escrito a mediados del siglo II no era un maestro de la categoría de Valentín, de Ptolomeo o del autor del Evangelio de la Verdad. Pero su mediocre obrita tiene el extraordinario interés de reflejar el pensamiento de una escuela que había decidido reivindicar la figura de Judas Iscariote, el traidor por antonomasia, escuela que nos era conocida por una referencia de Ireneo de Lyon en el año 180. De acuerdo con esta obrita, Judas fue incitado por el propio Jesús a entregarlo, y no murió violentamente, sino que sobrevivió para convertirse en el guía de una comunidad gnóstica (Montserrat Torrents, 2006, pág. 11).

Pero para sospechar sobre la no traición de Judas, para Van Hutten, basta con leer en Evangelio de Juan.

Antes de ir a Qumran, Van Hutten había estado en Nag Hammadi:

El sudamericano alto y curtido por el sol que llegó a Jerusalén en febrero de 1947, acababa de cumplir cuarenta y seis años, venía de las cuevas de Nag Hammadi, en el Alto Egipto, y tenía un propósito muy claro: encontrar lo que buscaba (Castillo, 2011, pág. 103).

Los rollos del Mar Muerto dicen mucho más que los evangelios de Nag Hammadi, dicen que Jesús pertenecía a la secta de los esenios y eso cambia todo, especialmente si esto es dicho con la convicción de que era hijo de Dios. Porque si Jesús era sólo un sujeto histórico, si quien dice eso es un ateo, el comentario no tienen ninguna importancia. Pero si un hombre de fe asegura que el hijo de Dios es esenio, está diciendo que Dios era esenio. Y eso es mucho más problemático que cuestionar la traición de Judas. Sin embargo, ambos descubrimientos han sido cuestionados y acusados de falsos, ni siquiera de apócrifos, y es allí donde esta novela hace su trabajo gótico: pone en cuestión la veracidad de todos los evangelios bíblicos y la falsedad de los manuscritos de Qumran.

La sobrenaturalidad gótica no es tan poderosa como la irreverencia gótica de la novela, sin embargo es posible encuadrarla dentro del sentimiento de lo fantástico cortazareano. Que el profesor de historia encontrara el libro de Van Hutten, publicado unos años después de su muerte y firmado por el propio autor, algo que en un principio él no nota, hace que cuando le pregunte al hotelero por Van Hutten todo se torne misterioso y comience a sentirse vigilado. El doctor Golo, un personaje que representa en todo su esplendor al

hombre de la Ilustración, es quien parece revelar ese hecho cuando le dice: “Ya lo vi entrando en la biblioteca. Lo preocupan los esenios” (Castillo, 2011, pág. 39). Pero el profesor le asegura que ni los esenios ni Van Hutten: “En los últimos veinticinco años casi no había pensado en él. Lo recordé hoy, hace unas horas. Me llamó la atención encontrar su firma en un libro dedicado a la biblioteca del hotel. Eso me hace pensar que él vivió acá” (pág. 39). Golo se lo confirma, allí vivió y murió, se encuentra enterrado en ese cementerio tan mítico, y lo invita a visitar su tumba. Golo confiesa ser quien lo ha estado vigilando, y le pregunta si sabe por qué, y ante la negativa del profesor, responde que entonces deben estar equivocados. Golo dice que él nunca se equivoca, sin embargo, y sigue insistiendo con el interés sobre Van Hutten y los esenios, hasta que descubre el verdadero interés del profesor: Los rollos del Mar Muerto. El problema con esos rollos son justamente los esenios que, de haber sido Cristo un esenio, el cristianismo sería el origen del comunismo, porque esa secta judía, encabezada por el Maestro Justo, no cree en la propiedad privada<sup>48</sup>. La sobrina de Golo, Christiane (nombre fonéticamente similar a cristiana), también lo está vigilando, es quien va en lugar de Golo a llevarlo al cementerio desde el restorán húngaro. E insiste con la pregunta de Vadslac, de Golo, quieren saber a qué vino. Y allí es donde se produce lo que Cortázar denomina *sentimiento de lo fantástico*, que tan ligado se encuentra especialmente al modo gótico: “—No creo en el azar —dijo Van Hutten” (pág. 63). Las personas que no creen en el azar creen que todo tiene un sentido, creen en cierta fuerza mágica que acciona en pos de algo más, de un plan absoluto, superior al hombre mismo. Van Hutten cree en ese plan divino:

La gente llama azar a lo que no es sino una serie de causas secretas, que los antiguos nombraban destino. Usted juega al ajedrez, me han dicho. Imagine lo que sentiría si fuera un caballo de ajedrez y pudiera preguntarse qué significa su posición actual en el tablero ... Que usted ha ya venido a La Cumbrecita, que, por la razón que sea, haya encontrado mi libro sobre los esenios en la biblioteca del hotel, que yo haya firmado ese libro sin pensar que se trataba de una edición posterior a mi muerte para el mundo, y sobre todo que hace veinticinco años, usted... ... Que usted, hace veinticinco o treinta años oyera hablar de mí, de las cuevas del Qumran, de los esenios... todo eso

---

<sup>48</sup> No realizaré un estudio en torno a los rollos y lo que dicen o no, en torno a su legitimidad o no, me limitaré a tomar el elemento ficcionalizado, tal cual se describe en la novela, y la verosimilitud que atraviesa el ocultamiento de Van Hutten en torno a ellos. Este no es un trabajo historiográfico ni teológico, aunque la obra amerite esos vínculos, se pretende sobre todo enunciar el carácter gótico de la misma y su posibilidad hermenéutica. Se recomienda la lectura del siguiente artículo para aquellos que deseen interiorizarse en la comprensión de los rollos del Mar Muerto: “Los manuscritos del Mar Muerto y el Nuevo Testamento. El nuevo Moisés: algunas prácticas de la ley” de Puech, Émile <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/manuscritos-mar-muertonuevo-testamento.pdf>

forma necesariamente un dibujo. Sólo que hay que saber mirarlo. ¿Christiane le mostró la letra Ti? ... Christiane ama esa letra, yo se la dibujé. Nunca comprendí qué ve exactamente en ella. ¿Usted sabe, señor de la ciudad, lo que significa esa pequeña flecha? No me diga, por favor, que es el símbolo de la vida, eso lo oyó hace media hora... ... Ese dibujo fue la clave, usted diría casual, que permitió descifrar el misterio de un mundo que se creía perdido. Probó la existencia de la civilización más antigua que conocemos. Los sumerios (págs. 63-64).

La creencia en el destino, en la no existencia del azar, es mágica, es producto de un hombre anterior al moderno, un hombre lejano al nihilismo actual, un hombre de la *providencia* (según Caron, como se ha explicado en la introducción), un hombre que pretende recuperar nociones anteriores a la razón científica. La idea de destino es una idea babilónica: “los colores, los metales, se consideraron con una fuerza mágica, cuyo centro estaba en algún lugar del cielo, dirigida por un planeta que a su vez era gobernado por un dios. Esta visión mágica es el origen de las diversas formas de interpretación del futuro” (Castellanos De Zubiría, 2009, pág. 111). Los griegos toman esta idea de destino, el que se manifiesta con el oráculo de Delfos en *Edipo Rey*, un destino que no puede ser alterado, ineludible.

La noción de destino implacable estaba basada en esta idea. La noción de libertad es distinta cuando se cree en un cosmos atravesado por una fuerza mágica que lo une todo. Todo aquello que dependía de la experiencia humana estaba envuelto por una energía mágica, invisible, superior a la voluntad del hombre (Castellanos De Zubiría, 2009, pág. 111).

Esta fuerza *mágica*<sup>49</sup> que atraviesa todo, en el monoteísmo, se concreta en Dios. La idea fundamental que se construye tiende a considerar que no hay nada arbitrario en la naturaleza. Lo divino interviene dándole sentido a la existencia del individuo.

Si se cree que Cristo es el hijo de Dios hecho hombre, se cree en el mito y con esta fe, se le da sentido a la existencia. Quien tiene fe no necesita de la teología, no necesita demostrar la existencia de Dios ni racionalizar el mito. La fe responde a la necesidad de sentido de la existencia humana. La necesidad de encontrar sentido no tiene que ver con la eternidad, sino con la finitud, con la mortalidad, con la presencia del mal y su intento de racionalizarlo:

esa racionalización, mantenida por la tradición y convertida por ella en piedra angular de la antropología cristiana, pertenece a un periodo del pensamiento de ambiente y

---

<sup>49</sup> Al hablar de *magia* se hace referencia a todo lo que no tiene una explicación mediante la ciencia y la técnica, como la existencia de Dios, que no puede demostrarse.

tendencias gnósticas, que pretendían “conocer” los misterios de Dios y los secretos del destino humano (Ricoeur, 1969, pág. 237).

Cuando aparece la Ilustración durante el siglo XVIII, el pensamiento mítico se ve cuestionado, la religión que imponía su autoridad sobre las elecciones personales, autoridad de origen sobrenatural, se ve cuestionada:

La tutela en la que vivían los hombres antes de la Ilustración era ante todo de naturaleza religiosa, por lo tanto su origen era anterior a la sociedad de aquellos momentos (en estos casos hablamos de «heteronomía») y a la vez sobrenatural. La mayoría de las críticas se dirigirán a la religión con el objetivo de que la humanidad pueda tomar las riendas de su propio destino (Todorov, 2008, pág. 11).

Lo que la ilustración no prevé es que ese desencanto dejará al hombre huérfano, sin padre, sin destino y sin sentido de la existencia. Y aunque no se rechace la religión en sí, sino la sumisión a sus dogmas, al perder los dogmas y su sacralidad institucional, todo parece profano, hasta la vida humana misma deja de ser sagrada: “Ya no hay lugar para la magia y la revelación” (pág. 12). La trascendencia profana o la moral profana no poseen el mismo sentido que las sagradas, es más, no parecen poseer sentido. Sin que haya un destino marcado por una entidad divina, el sentido de la existencia parece estar sólo en manos humanas y echado al azar. Pero Van Hutten no cree en el azar. Cree en conocimiento y la conquista del mismo, pero también en la revelación, en el mito:

La retórica de lo «divino» construye dos perspectivas de sentido contrario que gobiernan implícitamente muchos análisis del hecho religioso: o bien lo divino constituye, bajo su forma material y sensible (que es la que tratan de acotar las teorías del animismo), la materia prima de los dioses a los que los hombres habrían atribuido progresiva mente una identidad y un rostro; o bien, fuente primigenia de la intuición religiosa, se percibe aún hoy en día aquí o allá, como la huella evanescente de la intimidad perdida o como eso que en el hombre hay de superior al hombre que da sentido retrospectivo a su historia (la historia de su caída) y a una realidad metafísica (la de la salvación) a su existencia individual (Augé, 1993, págs. 131-132).

Por eso para Van Hutten el profesor no ha llegado allí por casualidad, porque aún cree en un sentido superior al hombre mismo, a diferencia de Vladslac, Golo y Hanna que piensan que está allí a propósito y Christiane que cree que no tiene nada que ver y debe irse: “Vuelva a Buenos Aires –dijo la chica- déjenos” (Castillo, 2011, pág. 59). Ella cree que todo es un error, que él está ahí casualmente, y que todo ha sido casual, incluso el encontrar el libro autografiado fechado después de la muerte de Van Hutten. Ella cree en sus motivos, Van Hutten también, pero eso no importa, porque para él no es azar:



No sé a qué vine, pero te puedo decir por qué vine. Vine porque estoy de vacaciones. Vine porque me separé de mi mujer. Vine porque desde hace diez años me da lo mismo cualquier lugar, a condición de no conocer a nadie. No pongas cara de alarma. Vos hiciste la pregunta y ahora me escuchás. Vine porque mi vida carece de sentido. Siempre imaginé que un tipo como yo estaba destinado a hacer grandes cosas, y un día, como dice tu tío Golo, me desperté de golpe y vi en el espejo la cara de un antiguo señor que había perdido por completo las ganas de vivir. No sé qué te mandaron a averiguar de mí, pero puedo con testarte otras cuantas preguntas. No me interesan las intrigas. Ni los esenios. Ni los rollos del Mar Muerto. Ni Estanislao Van Hutten. No me interesan ni sé por qué tendrían que interesarme (págs. 54-55).

Para Van Hutten todo es parte de un plan superior.

Castillo postula la necesidad de una metafísica, algo que entró en crisis con la Modernidad:

Los místicos del Renacimiento inventaron una hermosa metáfora para definir el universo. Lo llamaban la *Amplissima Domus*, la gran casa. La gran casa del hombre. El hombre, viviendo en esa casa, tenía lo que ellos también llamaban una *imago mundi*: una imagen del mundo. Para el hombre renacentista, el universo, por complejo que se hubiera vuelto, era todavía dibujable, por decirlo así. Seguían siendo concebibles los astros y sus desplazamientos por el cielo. Ya no era el cielo de Copérnico, pero incluso era un cielo mucho más claro que el de Copérnico: era más sencillo. Tres leyes le bastaban a Kepler para cifrar el universo. Se podía saber en qué casa vivíamos y, de alguna manera, se la podía dibujar. Habitábamos una casa comprensible (2019, pág. 208).

Muchas de estas explicaciones se reducían a la idea de Dios, que era el que daba sentido a la vida humana e incluso a la muerte. Pero la clave era que este mundo terrenal era finito, acabado, imperfecto pero comprensible. En la Modernidad y, paradójicamente, por conformar el espíritu de la Ilustración, todo eso se desmorona. La ciencia comienza a demostrar que nada se sabe sobre este mundo:

El hombre contemporáneo, por sabio, por científico e, incluso, por “universal” que sea, no tiene ninguna idea de cómo es el universo. No puede saber cuánto va a durar ni por qué es. Ignora qué casa está habitando. Esto lo hace vivir en una sensación de orfandad muy grande que ya describió Martin Buber (*¿Qué es el hombre?*) al hablar de la crisis espiritual que se produce cuando se escinde, cuando se rompe la alianza entre el hombre y el universo. No es necesario creer en Dios -yo creo no creer- para sentir la verdad religiosa de esta frase de Buber. Se ha rescindido, se ha quebrantado el pacto con el universo o con Dios. Ya no sabemos en qué casa vivimos, no sabemos en qué mundo habitamos y ni siquiera sabemos para qué sirve la vida (págs. 208-209).

El ser humano no encuentra mucho sentido entonces en la ciencia, y la metafísica ha entrado en crisis. Entonces la angustia moderna lo atraviesa todo:

cuando esta verdad baladí se traslada a una teoría general del “no proyecto”, del “no futuro”, empieza a transformarse en algo así como en la filosofía del “qué me importa”. No importa qué es mundo ni a qué hemos venido al mundo: se ha borrado la *imago mundi*, el dibujo del mundo en el sentido científico y en el sentido metafísico (pág. 210).

Es eso lo que Van Hutten reconcilia y esa reconciliación entre la metafísica y la ciencia lo vuelven el personaje más gótico de la novela. La creencia en el destino es parte de esa reconciliación entre la fe y la razón.

La capacidad de Van Hutten en mediar la fe religiosa y la razón científica reside en lograr algo muy complejo para el hombre moderno.

Para nosotros, que vivimos los tiempos modernos, el mito no es más que mito, por la sencilla razón de que hoy no podemos empalmar esos tiempos legendarios con los tiempos históricos, tal como concebimos actualmente la historia según el método crítico; así como tampoco podemos encajar los lugares del mito dentro de las coordenadas de nuestro mundo geográfico. Por eso el mito ya no tiene para nosotros valor explicativo; por eso toda demitologización necesaria tiende a eliminar el sentido etiológico del mito (Ricoeur, 1969, pág. 238).

La falta de certeza en la historia (como ciencia) y el hecho de que los Evangelios sean el único testimonio de la vida de Cristo, un sujeto de suma importancia a nivel histórico, por la importancia ineludible del cristianismo, hace necesaria una relectura del mito, una revalorización que Van Hutten hace:

Pero al perder sus pretensiones explicativas es cuando el mito nos revela su alcance y su valor de exploración y de comprensión, que es lo que luego denominaré su “función simbólica”, es decir, el poder que posee para descubrirnos y manifestarnos el lazo que une al hombre con lo sagrado. Por paradójico que pueda parecer, el hecho es que el mito, precisamente al quedar desmitologizado al conjuro de la historia científica y elevado a la dignidad de símbolo, se ha convertido en una dimensión del pensamiento moderno (Ricoeur, 1969, pág. 238).

¿Qué simbolizan los evangelios para Van Hutten? ¿Cuál es el símbolo que descubre en los rollos del Mar Muerto? ¿Por qué prefiere que su propia historia sea mito y no ciencia?

La hermenéutica se pone en juego a la hora de hablar de símbolo y la ciencia cuestiona bastante la interpretación y la sobre interpretación. El doctor Golo hace su aporte gótico a la cuestión, mejor dicho, su aporte Iluminista. Él pretende explicarlo todo a través de la ciencia y no cree en el azar:

Yo sí creo en el azar ... no es sino una hilera de disparates, que los antiguos llamaban misterio de la vida. Usted juega al ajedrez, lo he visto. Imagine qué sentiría si fuera un caballo de ajedrez y viniera yo y le pateara el tablero y usted pudiera preguntarse

qué significa su posición actual debajo de la mesa. Que usted haya venido a suicidarse a La Cumbrecita, que, por la razón que sea, haya tomado el libro de Stan sobre los esenios, que este hombre distraído, aunque sabio, le haya firmado ese libro a un hotelero, sin pensar que los arqueólogos de Dios no deberían andar dedicando libros como poetas vanidosos, sobre todo si están muertos, y que desde hace treinta años usted ande obsesionado con el cristianismo, déjeme terminar, todo eso es necesariamente un desorden ... Sólo que también hay que saber interpretarlo (pág. 67).

El pensamiento de Golo alude más bien a la lógica: “Si un individuo como usted y el profesor no se hubieran conocido, eso sí que habría sido una casualidad” (pág. 68). Claramente no es ilógico que el profesor de historia muy interesado en la religión católica y Van Hutten se encuentren, hay varios puntos en común en sus vidas que permiten ese encuentro, especialmente cuando descubrimos que Van Hutten ha dado con un libro del profesor de historia que habla sobre la historia de *El otro Judas* (denotando que él es un alter ego del propio Castillo):

Cayó en mis manos hace muchos años, en la Universidad del Salvador. Me lo trajo una chica de cara redonda que había sido novia suya. Qué me dice. Hace más de veinticinco años usted escribió este libro y ahora está hablando de él en La Cumbrecita con un arqueólogo muerto. Estas son las cosas que la gente como usted llama azar (Castillo, 2011, págs. 96-97)

Por lo tanto, nada de lo que ocurre deja de estar atravesado por el sentimiento de lo fantástico. Por más explicación lógica que Golo pretenda darle, hay cierta sobrenaturalidad en el asunto. Que dos hombres interesados en el mismo asunto se encuentren por motivos lógicos, parece obra del destino. Aunque Golo parezca la antítesis de Van Hutten, no lo es, aunque este pensamiento entre el creer o no en el azar parezca opuesto, no lo es, entre otras cosas, porque Golo no es ateo. En cierta manera, Golo piensa que en el azar hay una lógica que opera para que el encuentro se dé; para Van Hutten el caos opera para que algunas cosas que deberían darse no se den. Todo es cuestión de interpretaciones.

La idea de destino es clave para entender lo que Van Hutten espera de este encuentro: encontrar un testigo, al igual que Wenzel en *La casa de ceniza*, pero no para que lo juzgue, sino para que cuente su historia y lo sobreviva:

cuando usted se ponga a escribir sobre estas cosas, no mencione la palabra teología, no referida a mí -dijo Van Hutten, mientras yo pensaba con asombro que en ningún momento se me había ocurrido ni se me ocurriría escribir nada-. Tampoco escriba un libro demasiado serio, si no quiere tener problemas. Haga una novelita, un cuento (Castillo, 2011, pág. 97).

El testigo es un elemento bastante recurrente en el gótico. La historia del Dr. Frankenstein es narrada por un capitán de barco porque el doctor muere, la de Drácula por sus asesinos, la del Dr. Jekyll por sus abogados, todas ellas con algún documento (carta o manuscrito) que colabora a la veracidad de los hechos. Y la de Van Hutten por este profesor de historia deprimido por su divorcio que va a refugiarse a La Cumbrecita, como la de Wenzel había sido narrada por su amigo que sobrevive a la casa.

La idea de destino parece solidificarse frente a la tormenta que cobra un rol protagónico en el capítulo “Tormenta”. Es una tormenta descrita de manera bíblica. Si bien las tormentas son fenómenos naturales, siempre han sido asociadas a mitos, como la tormenta de Santa Rosa de Lima, que impidió que la ciudad fuera atacada por piratas y se le atribuye a la santa en cuestión<sup>50</sup>. Esta tormenta de La Cumbrecita impide que el profesor se vaya. La naturaleza es una fuerza indómita que, por más que podamos explicar sus fenómenos, siempre poseerá un halo misterioso que ronda en torno a que la ciencia y la técnica no pueden contra ella. En cierto sentido, esto la pone del lado de la fe. Ante estos fenómenos incontrolables (terremotos, huracanes, tsunamis) nada se puede hacer más que rezar. La tormenta en *El evangelio...* se muestra más fuerte que cualquier creación humana:

Esos acordes sólo adelantaban la tormenta; jugaban con la arrogancia del hotel, imponente o al menos respetable en un día soleado. Por fin, otro relámpago rajó el cielo de punta a punta, pero esta vez tan cercano, que el trueno, casi simultáneo, pareció caer a pico desde la cima de nuestro propio cerro. Sólo entonces empezó a llover. El agua unánime se desplomó torrencial sobre cerros, árboles y terrazas. Dentro del hotel, una mujer gritó algo y otra voz femenina le contestó desde el primer piso. No eran, sin embargo, voces de alarma o de miedo, eran sonidos de excitación y casi de júbilo, formaban parte de ese lenguaje irracional, pero sólo humano, con que los que se sienten a cubierto reciben y en cierto modo celebran las tormentas. Pobres los que anduvieran por los senderos de la sierra, debían de estar pensando, junto a sus hogares a leña, los pasajeros de los hoteles. Pobre del húngaro, pensé yo mismo al reparo de la galería, pobre Vladslac, maniobrando por mi culpa con su auto por aquellos caminos imposibles. Cómo sería la tormenta allá arriba, en el cementerio? El agua barrería las tumbas, y los nombres semiborrados en la piedra volverían a leerse como el primer día. La lluvia producía un renacimiento universal que incluía a vivos y muertos (Castillo, 2011, págs. 124-125).

---

<sup>50</sup> Muchos mitos populares se utilizan en la literatura gótica. El mito de la tormenta de Santa Rosa es muy reconocido en el territorio argentino. Tomo esta leyenda desde la tradición oral, pero recomiendo la siguiente página como referencia: [https://www.cuco.com.ar/tormenta\\_de\\_santa\\_rosa.htm](https://www.cuco.com.ar/tormenta_de_santa_rosa.htm)

El poder de la tormenta y el miedo que ella genera ante el hombre desprotegido es sobrenatural aun siendo un evento natural. Su magnificencia sólo puede ser apreciada por quienes se saben al resguardo de ella, como quien lee un cuento de miedo para asustarse sabiéndose a salvo. La presencia de la tormenta es lúgubre y se ve asociada a la muerte, y transforma ese paisaje de La Cumbrecita en una auténtica atmósfera gótica que achica la distancia entre el mundo de los vivos y los muertos. La tormenta desata toda su furia:

En pocos minutos, a la caída de la lluvia cada vez menos serena se sumó el rodar de incontables torrentes que bajaban persiguiéndose por los declives hacia el fondo del valle, hacia el río, y el río ensancharía poco a poco su caudal, arrastrando piedras y raíces, anegando cuevas y madrigueras de ínfimas criaturas que tal vez aún se sentían tan seguras como nosotros. Los relámpagos se hicieron tan contiguos que, durante casi un minuto, fue como si hubiese vuelto la luz del día. El trueno inmediato hizo temblar las paredes y los vidrios y pude sentir cómo vibraba el piso bajo la suela de mis zapatos. El camino frente al hotel, allá abajo, había desaparecido. La tierra había sido ganada por el agua como si la naturaleza entera estuviese volviendo a su origen, retrocediendo hacia el caos líquido y elemental (pág. 125).

La naturaleza se muestra como eso que el Iluminismo pretende combatir, en eso a lo que los paganos rezaban y brindaban sacrificios para detener su furia. Y el Iluminismo pierde por completo su batalla cuando un cortocircuito deja todo a oscuras:

las luces de los hoteles parpadearon y se apagaron, y quedamos sumidos en el centro de la noche del vendaval. Las bromas, los acordes, los tanteos habían terminado: fue como si el cerro se hubiera convertido en un embudo, tragándose a sí mismo. Adentro, una ventana se abrió de par en par y los vidrios reventaron contra las paredes. Oí gritos. Voces que no alcancé a entender. Corridas de hombres que a ciegas buscaban los interruptores del equipo de emergencia. El viento era ahora tan fuerte que la lluvia parecía venir desde el horizonte, paralela a la tierra, como si La Cumbrecita hubiese hecho un giro de cuarenta y cinco grados y estuviéramos pegados a la pared del cerro en una nueva perspectiva de moscas (pág. 126).

El hombre es aterrado y detenido por la fuerza incontrolable de la naturaleza, la técnica es vencida, y el terror invade a los habitantes. Pero todo pasa y la luz artificial regresa. Sin embargo, este es el episodio más gótico y sobrenatural de toda la obra. Tan sobrenatural que el profesor decide no viajar, se queda un tiempo más. Más adelante, el narrador se pregunta: “¿Cuándo fue que la naturaleza comenzó a darnos miedo?, ¿cuándo fue que la noche, su inocente ciclo cotidiano, comenzó a atemorizarnos? ... Cómo y por qué se rompió el pacto entre nosotros y la creación?” (págs. 145-146). La ruptura de ese pacto fue el origen del

miedo. El conocimiento no ha podido develar los misterios de la naturaleza, y por eso ella continúa siendo (paradójicamente) sobrenatural.

La casa es otro elemento gótico, como en *La casa de ceniza*, emula al castillo. En este caso, la casa es también gótica y se manifiesta en el capítulo “La casa en la piedra”:

La casa, como pude comprobar después, estaba prácticamente engarzada en la ladera del cerro, oculta entre los árboles y tan mimetizada con la piedra que aún en pleno día se podría haber pasado a unos metros de ella sin advertir su entrada. Carezco de la habilidad de describir, así que no intentaré dar una idea de su construcción: sólo diré que Gaudí no la hubiera desaprobado (Castillo, 2011, pág. 84).

El estilo de Gaudí imita las formas de la naturaleza en su arquitectura, en ellas veía a Dios (Cirlot, 2016)<sup>51</sup>. También remite a esa imagen de un gótico tan peculiar como el de La Sagrada Familia en Barcelona. Por otro lado, esa casa que sólo puede verse de cerca, cuya entrada es difícil de reconocer, está presente también en *La casa de ceniza*, como se ha visto en el capítulo anterior. Algo que también comparte la casa de Van Hutten con la de Wenzel es que el testigo de la historia será un visitante excepcional: “Usted es la primera persona extraña que entra en esta casa, en muchos años” (Castillo, 2011, pág. 91). En esa misma casa, vuelve a presentarse un guiño a Borges: “Interior de la casa. Sala circular. Libros, chimenea. Una máscara de cobre, un cuchillo de obsidiana sobre el marco de una alta puerta de madera oscura. Estatuillas, una punta de flecha, un mapa de Jerusalén” (pág. 90). El círculo griego que se encuentra en “Las ruinas circulares”, la biblioteca siempre presente en Borges, y los elementos cargados de misterio. Como en *La casa de ceniza*, se observa de nuevo a un narrador descubriendo la morada gótica del personaje de cuya existencia debe dar testimonio.

Las ruinas son un elemento que responde a una lectura de modo gótico, y el cementerio es una ruina, y los rollos del Mar Muerto son también hallados en una ruina. La funcionalidad gótica de la ruina es la siguiente: “resaltar la visión del pasado como un espacio poblado de espectros que acechan el presente” (Seifert, 2014, pág. 189). Tanto el cementerio como las ruinas de Qumran representan ese pasado que esconde secretos que se pierden en el tiempo y del cual sólo vemos sus fantasmas, que, sin embargo, nos acechan. La descripción de la ruina es muy simbólica en ese sentido:

era de una religiosidad monstruosa. Todavía lo es. Hace diez mil años que es así. No hay vegetación. No hay pájaros. Los versos de los beduinos mencionan el bulbul, que

---

<sup>51</sup> Quien haya tenido la oportunidad de visitar alguno de los edificios creados por Gaudí, encontrará naturalmente las formas de la naturaleza, y su devoción puede observarse en La Sagrada Familia.

viene a ser nuestro ruiseñor. No hay ruiseñores, y si eso que a veces se oye de noche es el bulbul, bueno, entonces francamente canta muy mal. No hay flores, salvo esa especie que los beduinos llaman la flor de la muerte, no recuerdo el nombre (Castillo, 2011, pág. 114).

Esa ruina conecta el mundo de los vivos con el de los muertos, como la monstruosa Casa de ceniza. El pasado que esconde se aleja de la nostalgia, es un pasado que puede destruir a la Iglesia católica. Por eso Van Hutten está aterrado ante el descubrimiento en esa ruina, en la ciudad más antigua de la humanidad (Jericó) y la más llena de fantasmas:

La piel tembló. Eso era lo que Van Hutten había sentido en su mano cuando se apoderó del fragmento negro: un temblor. Los ojos fosforescentes de una lagartija lo miraban desde una de las grietas de la cueva. En ese mismo instante supo que había encontrado algo que el mundo cristiano había estado buscando desde hacía casi dos milenios (pág. 115).

Decide fingir su muerte, por temor a los fantasmas que lo acechan desde que encontró aquellos rollos en las ruinas. Fantasmas que no tienen mucho de sobrenaturales, pero que trabajan de la misma manera: son misteriosos y aterradores, provienen del pasado y siempre están allí para que no olvide.

Algo fundamental para que la novela pueda ser leída en modo gótico es la presencia del Mal, que se manifiesta en muchas de las propias contradicciones de Van Hutten:

algo todavía más interesante frente a este cúmulo de problemas con los que el gusto gótico se enfrenta tiene que ver con una ambivalencia genuina que llega a ser contradictoria, pero que hace el núcleo de la estética gótica: se enfocan los excesos de la imaginación asociados con el Mal, pero la representación no puede desembarazarse de aquello que pretende (Amícola, 2003, pág. 31).

El Mal en la Modernidad se vuelve ambivalente porque se duda. Se reconoce su presencia en el exceso, y así se continúa representando en la figura del demonio, el diablo o Satanás, como es llamado en *El evangelio...*:

–...Usted cree en Satanás?

La palabra era tan increíble, tan literalmente ex- temporánea, que no la entendí. Llegó hasta mi conciencia con tres o cuatro siglos de retraso.

–¿Si creo en qué?

–En el diablo, en Satanás.

No pude contestar. Planteada así, con esa naturalidad, por esa chica, la pregunta no admitía una respuesta inmediata. En realidad, no admitía ningún tipo de respuesta. Me senté otra vez e hice una pausa.

–Vos me preguntás si creo en el mal, en el pecado.

–No –dijo ella–. En Satanás (Castillo, 2011, pág. 133).

Una de las características que puede observarse a simple vista en las iglesias góticas o neogóticas es la presencia del diablo. Ya sean las gárgolas de Nuestra Señora de París o la catedral de Villa María (Córdoba) con los frescos de Bonfiglioli o los pequeños diablitos que se encuentran sobre las columnas interiores<sup>52</sup>, o los que se encuentran en las torres de la Basílica de Luján. Por lo tanto, en la literatura en modo gótico es frecuente encontrarlo, aún en formas humanas. Esas formas humanas del diablo presentes en la obra de Castillo, son propias del gótico, y muestran al demonio como un rebelde: “fue Milton quien otorgó a la figura de Satanás la fascinación del rebelde indómito, que ya poseían las figuras del Prometeo de Esquilo o el Capaneo de Dante” (Praz, 1999, pág. 121). La figura del diablo en sí misma, como ángel caído debería estar ausente en la Modernidad, sin embargo, su presencia no se diluye porque el Mal sigue siendo el gran problema de la Ilustración. Por eso, la figura del diablo, va modificándose a partir del Romanticismo y se vuelve humana, ya que el Mal habita en los hombres. En *El evangelio...* se configura un demonio misterioso:

El otro, el otro en persona, era un monje español, tal vez algo que obraba a través de un monje español, o el padre Servando, un sacerdote experto en arameo bíblico, quien habló con Van Hutten durante toda una noche de 1948 (Castillo, 2011, pág. 159).

Van Hutten cree en Satanás en una forma peculiar, para él: el Bien y el Mal son dos formas del mismo principio, la misma cosa operando en diferente dirección y siempre andan muy cerca. Por lo tanto, su encuentro con lo que él llama *el otro* (el Mal metafórico, aclara después, pero con la forma del franciscano) tiene lugar en el lugar más sagrado de la tierra: La Iglesia del Santo Sepulcro, donde convergen todas las grandes religiones monoteístas. Una de las contradicciones que se observa de Jerusalén, tiene que ver justamente con la presencia de Dios. Mientras para Golo, a pesar de la guerra y el dolor, allí se siente la Su presencia, para el teólogo es todo lo contrario: “Lev no sabe lo que dice. Lo único que no se siente en Jerusalén es la presencia de Dios” (pág. 154). Las contradicciones de la cristiandad son muchas, y muchas de ellas se pueden presenciar en La Iglesia del Santo Sepulcro: “Hay, en el diario del arqueólogo, una minuciosa descripción del trayecto y, más adelante, otra, algo caótica, del ‘más sagrado lugar de la cristiandad que es al mismo tiempo la más espantosamente miserable iglesia del mundo’” (pág. 159). Llegar a ella, es como llegar al

---

<sup>52</sup> La presencia del diablo es muy llamativa en esta catedral, especialmente para un niña católica que asistía a ella desde muy pequeña.



centro del laberinto: “En 1948 se llegaba a ella por un sórdido laberinto de callejuelas y casas malolientes que, según el arqueólogo, hacían pensar menos en una ciudad santa que en un suburbio del infierno” (pág. 160). En cuyo centro se encontrará con diablo, el monstruo que habita en él: el franciscano. El hecho de que vaya a buscarlo por la noche, también confirma la metáfora del diablo (*el otro*): “A qué debo el honor de tan ilustre visita -preguntó el padre Servando-. No me parece que tenga que ver con la piedad. Los piadosos obran a la luz del día” (pág. 161). El padre Servando asegura que su ayuda tiene un precio ¿*espiritual*? Por lo que lo primero que le pide a Van Hutten es que se confiese. Servando parece leerle la mente y saber perfectamente lo que él necesita, el precio es la confesión, que simboliza la purificación del alma, por lo cual es posible ver una especie de misa negra en este rito, una confesión al revés, en la que se absuelve al pecador justamente por pecar. Este fray es un ser sobrenatural, conoce el destino y es capaz de predecirlo: “Vas a encontrar otro largo cuero, hijo mío. Mucho más interesante que ese pingajo sobre el que sólo caben conjeturas. Lástima que ya no voy a estar allí, no en persona, para ayudarte a descifrarlo” (págs. 169-170). Al final del encuentro, el franciscano da una absolución inconclusa: “*Ego te absolvo* -oyó a su espalda-. *In nomine Patris, et Filii, et... cétera*” (pág. 170). En esta confesión, hay una burla, una rebelión, una herejía; el diablo es rebelde.

El modo gótico de la novela toma forma con los cementerios, los fantasmas, los revivientes, el diablo, los misterios, las casas góticas, los laberintos, y todos los elementos del género que en ella puedan encontrarse. Todos están presentes para configurar el carácter subversivo ante el poder de la Iglesia que posee esta novela: su carácter profanatorio. La novela propone una lectura profana de los evangelios, le quita su carácter sagrado y los convierte en testimonios de la vida de un sujeto histórico, profanando el mito cristiano de Dios hecho hombre: “Usted quiere saber si creo que, por lo tanto, Jesús era Dios... No sea chiquilín, por favor, cómo voy a creer semejante idiotez” (Castillo, 2011, pág. 143). Pero lo interesante respecto a esto es que ese carácter divino de la naturaleza de Jesús que asume el cristianismo es bastante profanatoria en sí misma:

con el ingreso de Dios como víctima en el sacrificio y con la fuerte presencia de tendencias mesiánicas que ponían en crisis la distinción entre lo sacro y lo profano, la máquina religiosa parece alcanzar un punto límite o una zona de indecibilidad, en la cual la esfera divina está siempre en acto de colapsar en la humana y el hombre traspasa ya siempre en lo divino (Agamben, *Profanaciones*, 2017b, págs. 104-105).

Tanto en el rito como en la presencia histórica de Jesús se puede observar el conflicto entre lo sagrado y lo profano que genera el cristianismo.

Las interpretaciones del evangelio van a ser la profanación principal de toda la obra. La historia es la ciencia que permite discutir los evangelios, porque Jesús fue un sujeto histórico. Aquí es donde las ruinas cumplen un rol esencial:

Que la secta de los esenios había existido, de eso no le quedaba a nadie ninguna duda. Que Jesús había tenido alguna relación con ella, era algo que siempre sospeché demasiada gente. Sólo faltaba probarlo. Filón de Alejandría había descrito los hábitos, los rituales y hasta el color de las ropas de los esenios. Flavio Josefo, el judío romanizado que escribió *Las guerras de los judíos*, daba incluso la impresión de haber vivido con ellos. Si Van Hutten podía encontrar un solo manuscrito esenio, estaba seguro de probar otra cosa: la relación del cristianismo con la secta. Y para encontrar ese manuscrito debía hallar, previamente, una ruina (Castillo, 2011, pág. 106).

Como ya se ha dicho, toda ruina tiene fantasmas y está habitada por los muertos, pero en este caso los muertos han dejado en ellas palabras. Estas ruinas, mediante sus manuscritos, conectan lo trascendental con el pasado confrontándolo con secretos, misterios que resultan aterradores, porque vienen a poner en jaque a la revelación. A su vez, poseen el atractivo sublime de eso que se devela. Las ruinas del Mar Muerto pueden aterrar, pero también atraer. Porque no deja de ser fascinante que la historia de Jesús no haya sido como la cuenta la iglesia, pero tampoco deja de ser aterrador. El miedo tiene esa cualidad, nos expulsa y nos atrae. Como lo divino y los humano.

Las ruinas no sólo permiten demostrar la existencia de Jesús, sino que justamente por eso permiten profanar el mito cristiano: Porque Dios no puede ser demostrado, pero un hombre, de condición histórica, sí. Son varias las profanaciones que ve Van Hutten con el correr de los descubrimientos. La primera es que Jesús era un esenio, y la primera pista está en el evangelio de Lucas en donde dice que *el niño se educa en el desierto*:

Leyendo *Las provinciales* de Pascal, la palabra desierto significó repentinamente: monasterio. Desierto no aludía a la topografía de un lugar, sino que era un lugar preciso en esa topografía. Desierto, el Desierto, no era la desolación de las piedras y las escarpas de Judea: era una metonimia (Castillo, 2011, pág. 108).

La interpretación a partir de esta traducción permite la profanación de que Juan el Bautista era esenio, y que si el bautismo de Jesús era esenio, el origen del cristianismo es esenio. Pero su fundamento es el cambio de una palabra, porque Nazaret no existía cuando Jesús nació:

Nazaret, que entonces sí existía, sirvió, tal vez, para explicar o tergiversar la profecía bíblica donde aparece la palabra nazoreo o nazoreno. Palabra aramea que admite unas cuantas versiones. Una de ellas, es algo así como Consagrado al Templo. Otra, si no le parece mal, es canalla. “Y será llamado *nazoreo*”, dice misteriosamente la Escritura (pág. 131).

El monasterio esenio es otra de las ruinas encontradas por Van Hutten, una ruina mucho más aterradora: “descubrí el monasterio. El lugar al que Lucas nombra ‘el desierto’; lugar donde se educó el Bautista y, con toda seguridad, el propio Jesús. Sólo que ese monasterio no era exactamente un monasterio...” (pág. 155). Las ruinas eran una fortaleza, los esenios estaban preparados para la guerra. Y aquí es donde Van Hutten comete una profanación aún más grave, asegura que los esenios eran los Hijos de las Tinieblas:

Hijos de las Tinieblas quiere decir el Imperio. Como el conocido giro “mi nombre es Legión”, que los cristianos atribuimos a Satanás, no alude a ningún diablo coral o polifónico, sino a Roma, a sus legiones. Los judíos que escribieron esos libros sabían hacer las cosas. Se preparaban con hachas, lanzas y versos, para hacerle la guerra a un imperio (pág. 158).

Esto profana al personaje de Jesús, esa violencia es la gravedad de que fuera esenio:

Era un esenio, una especie de anarquista que había venido a poner al hijo contra el padre y al hermano contra el hermano, un judío de carne y hueso que decía: Si lo das todo menos la vida, has de saber que no diste nada, y que, por si eso fuera poco, había establecido el mandamiento imposible de amar al prójimo como a uno mismo (pág. 142).

A esta conclusión llega Van Hutten debido a que el fragmento del milagro de las bodas de Canaán nunca se narra en el evangelio que él encuentra, Jesús se le niega a su madre, no es un hombre pacífico:

Pero no está. Lo único que hay en este cuero es la violenta respuesta de Jesús a María y el famoso: Todavía no ha llegado mi hora. Él dice eso, y se va... Se va, con todos, de la boda. Y de ahí, a Jerusalén. Donde sucederá... Sí, señor. Lo de los latigazos en el Templo. Y acá no hace falta ninguna traducción literal, digamos que Él hizo un látigo de sogas retorcidas y les dejó el lomo negro a rebencazos, a los cambistas y a los que practicaban la Libre Empresa en la Casa de Dios (pág. 138).

Siendo la historia de las bodas una de los milagros que más agradan de Cristo<sup>53</sup>, modifica radicalmente su *figura* (como dice el profesor de historia). ¿Los evangelios no son entonces

---

<sup>53</sup> Como explica Van Hutten, este milagro es el que más les fascina a los niños y también produjo el reconocido chiste acerca de que los hombres nos merecemos la perdición porque matamos al único ser humano capaz de

más que ficción, mito? La ambigüedad ínsita en toda interpretación de los textos sagrados aparece aquí en plena evidencia.

Los Evangelios, ¿deben considerarse documentos históricos o ante todo en ellos está en cuestión un problema genuinamente teológico? Ya un observador pagano, Porfirio, había observado que “los evangelistas son inventores (*epheuretás*) y no historiadores (*historás*, “testigos”) de los eventos que tienen que ver con Jesús...” (Bikerman, p. 231) (Agamben, 2014a, pág. 34).

No son históricos pero Jesús sí lo fue, sin embargo, son la única evidencia de su paso por la historia. Para Agamben, la presencia de Pilatos en los evangelios es lo que otorga a los mismos un sentido histórico:

El rol del prefecto de Judea y del juicio, de la *krisis* que debe pronunciar, no se inscribe en la economía de la salvación como un instrumento pasivo, sino como el personaje real de un drama histórico, con sus pasiones y sus dudas, sus caprichos y sus escrúpulos. Con el juicio de Pilato, la historia irrumpe en la economía y suspende su “entrega” (pág. 31).

La vida de Cristo tiene un carácter histórico y la presencia en los evangelios de esta escena muestra que había una intención de que se contemplara lo histórico. Es importante para la fe cristiana la ambivalencia entre el Jesús histórico y el divino:

El canon hermenéutico al cual nos atendremos es, en cambio, que sólo en cuanto personaje histórico Pilato desarrolla su función teológica y, a la inversa, que él es un personaje histórico sólo en cuanto desarrolla una función teológica. Personaje histórico y persona teológica, proceso jurídico y crisis escatológica coinciden sin resto, y sólo en esta coincidencia, sólo en su “caer juntos”, encuentran su verdad. (pág. 35)

Al hablar de la *entrega* y de *economía de la salvación*, estamos hablando de la palabra traición. La otra profanación de *El evangelio...* es la que gira en torno a la traición.

Sin la traición de Judas, no sería posible la existencia del cristianismo, y esta será la profanación más interesante de la obra de Castillo, tanto de *El otro Judas*<sup>54</sup> como en *El evangelio según Van Hutten*. Esta profanación es realizada por Borges en “Tres versiones de Judas” (Borges, 1997) donde llega a poner en dudas hasta el hecho de que Jesús es en realidad

---

convertir el agua en vino. Pero también es un milagro que nos muestra a un hijo y a una madre diciéndole qué hacer.

<sup>54</sup> Sobre esta obra pueden leer mi trabajo publicado en la UCA: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4328>

Judas. Borges en varios cuentos de *Ficciones*<sup>55</sup> muestra una profanación a Dante en torno a la traición, porque mientras el poeta italiano la presenta como el más abominable de los pecados, Borges la ve como absolutamente necesaria para que la historia tome el curso correspondiente. Para Zizek, la traición de Judas es un acto de amor<sup>56</sup>: hay una traición estética, una ética y otra religiosa para él. La traición religiosa es por amor:

“Te respeto por tus rasgos universales, pero te amo por algo que está más allá de esos rasgos, y la única manera que tengo de discernir ese algo es la traición. Te traiciono y luego, cuando estás aplastado, destruido por mi traición, cruzamos nuestras miradas: si comprendes mi acto de traición, y sólo si lo comprendes, eres un verdadero héroe”. Todo líder verdadero, religioso, político o filosófico, tiene que provocar una traición como ésta entre sus discípulos más íntimos. No es así como deberíamos interpretar el apelativo de las últimas proclamaciones públicas de Lacan “*A ceux qui m'aiment*”, a aquellos que me aman, es decir, *que me aman lo suficiente para traicionarme*. La traición temporal es la única manera de alcanzar la eternidad o, como dijo Kierkegaard refiriéndose al momento en que a Abraham se le ordena sacrificar a Isaac, su “situación es una ordalía tal que uno no puede dejar de observar que lo ético es la tentación” (Zizek, 2011, pág. 29).

Por su parte, Agamben considera poner en dudas la misma palabra *traición*:

En italiano, como en castellano, los términos *tradizione* (“tradición”) y *tradimento* (“traición”) provienen del mismo origen latino, *tradere*: “dar”, “consignar”, “transmitir”, “entregar”. (El verbo *tradire*, en efecto, significa hoy “traicionar”, incluso en el sentido de transmitir de manera incorrecta). Con una diferencia entre ambas lenguas: en italiano, existe una acepción poco común de *tradizione* que equivale a *tradimento*. El autor pone énfasis, a lo largo de todo el texto, en ese origen común y en esa doble valencia del término italiano. ... [N. de T.] (2014a, pág. 9).

Para Agamben, esa *entrega* para que exista un personaje histórico documentado presente en los evangelios era necesaria para que Jesús fuera histórico y no simplemente un mito. Para el doctor Golo, el objeto de la traición era otro, era una rebelión<sup>57</sup>. El profesor de historia le pregunta: “Si Jesús quería ser entregado para desatar una rebelión contra el imperio, y era hijo de Dios, ¿por qué fracasó?” (Castillo, 2011, pág. 194). Pero el doctor no tiene una respuesta: “No sé, hijo... Cómo voy a saber yo semejante cosa. Tal vez era necesario que todo saliera mal. O tal vez Lutero tenía razón, y Dios, a veces, actúa como un loco” (pág. 195). O

---

<sup>55</sup> Además del cuento mencionado, esto también se observa en: “La forma de la espada” y “El tema del traidor y del héroe.

<sup>56</sup> En mi trabajo antes referenciado se amplía este tema. He decidido tomar sólo esta afirmación ya demostrada con anterioridad en “*El otro Judas* de Abelardo Castillo: traición o acto de amor”.

<sup>57</sup> Esto también puede observarse en *El otro Judas* ante la frustración del personaje de Judas.

tal vez el objeto principal era que Cristo sea tan histórico como divino, que su historia no quedara en testimonios de apóstoles, sino que fuera documentada por los romanos:

dos juicios y dos reinos parecen contraponerse: el humano y el divino, el temporal y el eterno. Spengler ha expresado con su habitual vivacidad esta contraposición: “Cuando Jesús es llevado ante Pilato, dos mundos se enfrentan de manera inmediata e inconciliable: el de los hechos y el de las verdades, y con una claridad tan terrible como nunca antes en la historia del mundo” (Spengler, p. 968).

Y es el mundo de los hechos el que debe juzgar al de la verdad, el reino temporal es el que debe pronunciar un juicio sobre el Reino eterno. Por ello es tan necesario evaluar con cuidado cada detalle de la crónica de esta confrontación decisiva, de esta *krisis* histórica que, de algún modo, siempre está vigente (Agamben, 2014a, pág. 17).

Así, la historia de Cristo pasa de ser histórica a ser sagrada y Castillo la profana.

En la charla de Van Hutten con *el otro* (fray franciscano que simboliza al diablo) se aclara que la interpretación en torno a la traición de Judas no requiere de los rollos del Mar Muerto, ni de los de Nag Hammadi:

Los cuatro evangelios son tan unánimes en acusar a Judas, y en acusarlo casi con las mismas palabras, que esa sola insistencia machacona bastaría para desconfiar, para sentir que por allí anduvo, mucho tiempo después, una mano ajena. Judas, uno de los doce, el traidor: repetido cada vez que se lo nombra y repetido de la misma manera. ¿Traidor? Traidor para conseguir qué. ¿Cuánto valía un burro, según la legislación de Moisés, cuánto valía un esclavo muerto? (Castillo, 2011, pág. 166).

Para Servando es muy simple, Judas y Jesús tenían un acuerdo. En primer lugar, Judas era uno de los discípulos preferidos de Jesús. Y en segundo lugar porque los evangelios muestran una narrativa bastante peculiar:

en la mesa de la casa de Myriam, madre de Marcos, Juan está junto a Jesús, reclinado contra su pecho porque casi no tenía otro remedio, Cefás, es decir Pedro, también está muy cerca, ya que es él quien pide a Juan, en voz baja, que pregunte cuál de ellos será el traidor, y Judas, ¿dónde? No más lejos que el largo de un brazo, pues el que moje el pan en mi plato, ése me traicionará”. Y Judas, que por lo visto era imbecil, o sordo, va y estira su brazo y moja el pan. Todos oyen que Jesús le ordena: “Lo que tienes que hacer, hazlo pronto”. Todos oyen que dice: “Ay, aunque más te valiera no haber nacido”. Pero como la imbecilidad o la borrachera ya habían cundido también en aquella mesa, Judas sale y nadie se da cuenta de nada. Siguen comiendo y teologizando, y, por si fuera poco, cuando llegan al huerto se acuestan a dormir. ¿Cómo se compagina semejante disparate? (pág. 167).

Para Van Hutten, el asunto es político. Lo que él pretendía demostrar es que el cristianismo es el origen del marxismo. Pero hay algo extraño, la declaración de Cristo:

Era necesario que fuera llevado, en Pascua, al Sanhedrín y ante Pilato. Porque en la Pascua miles de judíos se reunían en Jerusalén, y ése era el momento exacto, y la

muchedumbre adecuada, para que ¿el hijo de Dios? hiciera algo que por alguna razón no hizo (pág. 168).

Van Hutten ve que la religión y la política estaban juntas en el discurso de Jesús, y el problema ha sido justamente la separación.

¿Sabe por qué no ha habido nunca una verdadera revolución en el mundo? Porque los reformadores sociales son estúpidos y porque la Iglesia es inteligente. Sus Bakunin, sus Marx, temían irracionalmente a Dios, y sobre todo odiaban el cristianismo sin haberse tomado el trabajo de comprenderlo (pág. 206)

El rechazo a Dios del marxismo, el comunismo, el socialismo a partir de Nietzsche está sostenido en un conflicto que no es con Dios, sino con la Iglesia.

la Iglesia se quedó con Dios y con Jesús, a uno le puso un gorro de dormir en la cabeza y al otro lo transformó en un hippie que repartía flores, después, con la ayuda de teólogos como yo, escribió un nuevo libreto y los camellos de Herodes empezaron a pasar al trote por el ojo de la aguja, y detrás de ellos los obispos con sus mitras, y detrás los banqueros montados sobre sus generales, y por fin casi todo el mundo. Es tan fácil ser cristiano que el cristianismo resultó la religión más formidable del planeta (págs. 206-207).

Van Hutten considera que el verdadero cristianismo, el que pregonaba Jesús, se ha perdido, porque es comunista: “Yo buscaba un fundamento esenio del cristianismo y encontré el Manifiesto Comunista de Dios” (pág. 207). Pero al no haberse producido la revolución, no hay nada que hacer ya con su descubrimiento. Los tiempos de revoluciones pasaron ya, no vale la pena develar el secreto, ni salir a la luz para Van Hutten: “Hoy sería un tema de discusión académica, un debate entre filólogos, paleógrafos y eruditos que parlotean en los congresos, cuando no por televisión. Y tampoco sería nada raro que alguien demostrara, científicamente, que es un documento falso” (pág. 207). Esta argumentación, que leída de modo gótico pone sobre relieve lo banal que la ilustración ha vuelto todo, lo superficial de la ciencia y los intelectuales, lleva a mirar las ruinas del pasado y pensar si en ellas no había más verdades que en la Modernidad. Es por eso que esta profanación es la que hace posible leer esta novela en modo gótico y esa lectura hace a la novela aún más profanatoria.

## Lo demoníaco como manifestación del Mal en *Crónica de un iniciado*

*Crónica de un iniciado* explora la filosofía gótica y desde una visión totalmente argentina. La mirada a la Modernidad desde Argentina no se diferencia demasiado de la mirada desde Europa: “Hemos venido a parar el apolillado problema del Bien y el Mal. Te guste o no, estamos en plena Razón Práctica, versión argentina” (Castillo, 2010, págs. 305-306). El tema del problema del hombre moderno se desarrollará en diversas conversaciones en la novela, pero principalmente en las conversaciones que tendrá el protagonista, Esteban Espósito, con el diablo: Urba.

El Mal se ha encontrado asociado a la figura del demonio en toda la cultura judeocristiana desde el comienzo y el Mal y lo diabólico están fijados a la literatura gótica. La brujería también ha estado asociada al demonio, él es el intermediario entre el mundo natural y el sobrenatural del cual ella toma sus poderes mágicos (Ventura, 2018, pág. 10). Para los románticos la idea de demonio se modifica bastante: Según Mario Praz, Schiller afirma que Milton hace que nos pongamos del lado del vencido (ángel caído) en *El paraíso perdido*, y Shelley considera que el demonio de Milton es superior a Dios por haber superado el castigo de su creador y haberse fortalecido con ello (Praz, 1999, pág. 123). Este diablo de Milton es el que cobrará forma en la obra de Castillo, a quien el profesor Urba (el diablo) cita:

*Original brightness?*, pregunta riendo el profesor Urba, y dice que, en ciertas esferas, eso se llamaría un acto fallido. «¿Lo qué?», pregunta el padre Cherubini. El profesor Urba dice que el verso habla del Otro<sup>58</sup>, y dice

...his form had yet not lost  
all her Original brightness, nor appear'd  
less then Arch Angel ruin'd...<sup>59</sup>

«Mein Gott!», murmura asustado el padre Custodio, «me cago en Milton» (2010, pág. 138).

---

<sup>58</sup> Ya se he mostrado cómo en *El evangelio según Van Hutten* ese *el Otro* hace referencia al diablo.

<sup>59</sup> ... su forma aún no había perdido todo su brillo original, ni aparecería menos que Arcángel arruinado ... (traducción propia).



El demonio cobra esta forma peculiar con la aparición de la novela gótica. Este demonio no ha perdido del todo su brillo de arcángel, aun estando arruinado, aun habiendo caído. Urba se considera un ángel en *Crónica de un iniciado*, y en lo que respecta a la teología, lógicamente lo es:

Técnicamente soy un ángel, dice con naturalidad el astrólogo, un arcángel de alta jerarquía y lugar preferencial: un Saraf. Sos un expulsado, un patiado de allá arriba: sos más negro que culo de dragón. Lo soy, admite el astrólogo, pero nunca renuncié a mi naturaleza angélica... (pág. 149)

Esta manera gótica de presentar al demonio genera la aparición del héroe byroniano, que está en contacto con el mal en todas sus formas porque está maldito, ese que se configura en el Edgar Allan Poe (*Israfel*) que tomará Abelardo Castillo para crear a su Esteban Espósito.

Edgar Allan Poe se considerará el Lord Byron norteamericano como lo propone Baudelaire: el poeta maldito. Castillo configura a su propia versión de Poe en *Isrrafel*, forma que traspasará a Espósito: Un huérfano, alcohólico y adicto a las anfetaminas y pastillas para dormir, con debilidad por las mujeres jóvenes o dañadas, cargado de melancolía y oscuridad. Esteban Espósito es un héroe gótico. Este tipo de héroe surge en el siglo XVIII con el género gótico, Ann Radcliffe es una de las que da forma en sus novelas a este tipo de personaje: “el facineroso aventurero de los *Mysterries of Udolpho* (1794), goza con el violento ejercicio de las pasiones; las dificultades y tempestades de la vida, que destrozan la felicidad de los otros, estimulan y refuerzan todas las energías de su mente” (Praz, 1999, pág. 127). Este tipo de personaje creado por el romanticismo se vuelve parte de la novela gótica, y al leer *Crónica de un iniciado* en modo gótico, podremos caracterizarlo desde ahí, ampliando las posibilidades de interpretación de la obra y del mismo personaje. Praz denomina a estos personajes *hombres fatales*, y los caracteriza de la siguiente manera: “el origen misterioso, que se supone de alta alcurnia, las huellas de pasiones apagadas, la sospecha de una culpa horrible, el aspecto melancólico, el rostro pálido, los ojos inolvidables” (pág. 128). Estas características pueden ser observadas en Esteban.

La orfandad siempre guarda una cuota de misterio en lo que se refiere a su origen y también genera un halo de tristeza, como ocurre con el propio Poe:

-Es probable. Confundo mis infancias, tuve por lo menos tres. Una la pasé en un internado salesiano, cuando mi madre.  
 -Tu madre qué.  
 -A esa mujer ya la vi dos veces (Castillo, 2010, pág. 134).

Hay algo en Espósito que ni él mismo comprende de sí, un vacío, un desamor:

De modo que he estado hablando. Seguramente ya te conté que mi madre me abandono a los ocho años, seguramente ya te conté mis peores defectos transformándolos en patéticas o radiantes virtudes. Seguramente ya te hablé un poco de la locura y el suicidio (pág. 21).

El Mal es lo que hace maldito a un poeta, el sufrimiento del abandono de su madre que lo atormenta hasta en su nombre y sus pesadillas: “Recuerdo la palabra expósito, a las cuatro de la madrugada: un deslumbramiento o una revelación. Como si me hubiera fulminado el sonido. Un flash: expósito” (pág. 36). En esta orfandad también se encuentra representado lo argentino:

Todos los argentinos somos expósitos. Guacho: gaucho. Un orfanato planetario de 3694 kilómetros de largo por 1460 en su anchura máxima, limitado al norte y al poniente con otros asilos de desolación, al este con el exilio y al sur con la Nada. Lo cual explica muchas cosas; entre otras, nuestra falta de orgullo nacional (pág. 98).

El ser argentino parece definido por esa orfandad. Esteban dice que nunca le interesó el *ser argentino*, pero al escuchar la charla de Ignacio Bastián comienza a cuestionarse la importancia de la argentinidad y esa sensación de orfandad que lo acompaña: “tal vez ser argentino sea justamente esta soledad. Como ir a contramano en una escalera mecánica mirando la cara de los otros. Una cualidad negativa: no ser algo. Ni europeo ni americano” (pág. 160). Y luego se remite a esa frase atribuida a Octavio Paz, en la que excluye de lo nativo latinoamericano a la nacionalidad argentina: “únicamente los argentinos descienden de los barcos” (pág. 161). Para Bastián, esta orfandad es la que le otorgará al argentino una forma diferente de percibir la modernidad: “Estamos solos, rotos y a medio matarnos, somos argentinos, somos los descendientes bastardos de una familia que nació putativa y, por si fuera poco, entramos por la puerta de servicio del mundo moderno justo cuando la casa entera del hombre se viene al suelo” (pág. 163). Es inevitable volver a *La casa de ceniza* ante esta metáfora de la casa derrumbándose: la sensación de que todo es efímero, incluso eso que antes se creía eterno y medio de trascendencia terrenal: el arte. La modernidad viene a dejar al hombre sin casa: “La concepción iluminista del mundo, el sueño laico de la Razón, la ilusión del progreso, el mundo europeo moderno, en fin, se derrumbaba, y entre nosotros aparecía una generación de divertidos pensadores, escritores mundanos y duelistas de opereta” (pág. 151). ¿Qué se pretende salvar de esa casa desde la mirada gótica? ¿Qué rol cumple el diablo en esto? ¿Qué sentido tiene que el encuentro con el diablo sea en Córdoba?

El héroe byroniano de esta novela está imbuido en una atmósfera gótica: El centro de la ciudad de Córdoba capital. “Bien, esto es Córdoba. Córdoba de la Nueva Andalucía. La única ciudad de la conquista española fundada en homenaje a una mujer” (Castillo, 2010, pág. 36). No es la ciudad actual, sino la de 1961, y algunos de los lugares que menciona no tienen hoy la misma forma, pero aun así, Córdoba es una ciudad bastante gótica, especialmente durante la noche<sup>60</sup>. Como puede observarse a simple vista, en la arquitectura gótica está presente el demonio, porque para la iglesia era importante creer en él, por lo tanto, las múltiples iglesias que hay en Córdoba no sólo muestran la presencia de Dios, sino también la del diablo, como ocurre en el Santo Sepulcro<sup>61</sup>. La primera iglesia que se menciona presenta justamente un estilo gótico:

las agujas góticas de Santa Lucía, que esa noche eran sólo una imponente y grave silueta innominada contra el cielo negro, y en el centro de la calle un largo acueducto con sombrías parejas besándose, sentadas sobre el borde del parapeto. Gente apasionada a la que no afecta la humedad. ¿Y por qué me estás llevando por allí? La luz de un relámpago te sobresaltó y dejaste de hablar. Mamer, habías dicho. La Madre Superiora. Lo cual significaba *ma mére*, y sobre todo significaba que lo del paseo en silencio era más bien una impresión mía. ¿Has vuelto a oír el llamado del Señor, Oribe? No, madre. Ábrete a Él y escúchalo con el corazón y sobre todo no vayas tanto al cine. Sí, madre (pág. 34).

Las agujas a la que se refiere son las de la iglesia de los capuchinos, la Iglesia del Sagrado Corazón. Es la única iglesia gótica de Córdoba, y en los años '60 la ciudad era de baja altura, los edificios que no permiten hoy que se vean las agujas de la Iglesia del Sagrado Corazón desde La Cañada o el Monasterio Mayor, pero antes de los '80 se veían desde bastante distancia. Lo interesante en esta primera aparición de un templo es la situación con Graciela Oribe, que parecía haber sido novicia en algún momento y ahora parece más bien una bruja. Al lado (en la manzana del frente, completa) se encuentra la Iglesia del Buen Pastor con su respectivo monasterio<sup>62</sup> que en los años '60 era también la cárcel de mujeres. El templo y monasterio construido entre 1897 y 1906 para la orden de las hermanas de Nuestra Señora

---

<sup>60</sup> Este trabajo de topografía gótica era originalmente parte de la propuesta, encontrar el gótico de la novela en los espacios reales de Córdoba. Sin embargo, no pudo completarse debido a la pandemia y las restricciones de movilidad del 2020 y se propone llevar adelante esta investigación en otro contexto. Sin embargo, esto no impide observar la atmósfera gótica de la novela y se ha decidido pensar en la Córdoba ficticia de Castillo más que en la real.

<sup>61</sup> Van Hutten observa esto en *El evangelio según Van Hutten*.

<sup>62</sup> Hoy el predio se ha convertido en un paseo comercial, pero la iglesia permanece.

de la Caridad del Buen Pastor de Angers. Estas monjas provenían de Francia, y su labor estaba dedicada a rescatar a prostitutas en decadencia. Mujeres que luego de determinada edad ya no podían ejercer el trabajo sexual eran acogidas en el *hogar* de estas mojas. En Córdoba, el gobierno decide otorgarle a la congregación la cárcel de mujeres ya que la mayoría de las mujeres presas entonces eran prostitutas, en esta cárcel no había guardia cárceles ya que las monjas se encargaban de todo<sup>63</sup>.

El Gobernador de Córdoba, en diciembre de 1892, afirmaba: “Siendo conveniente, tanto para el mejor régimen de la cárcel correccional, como para la atención de las detenidas en ella, encomendar su dirección a las Religiosas del Buen Pastor, que han ofrecido prestar sus servicios al Gobierno”. La creación la institución correccional había constituido el punto inicial en la materialización de un espacio destinado específicamente al castigo femenino, en 1892 la decisión del gobierno de la provincia se inscribía, en línea de continuidad, como una fase en el marco de la construcción progresiva de un proyecto correccional femenino en Córdoba (Maritano & Deangeli, 2019-2020)

La prostitución y la brujería tienen algunas cosas en común: la primera, son ejercidas mayoritariamente por mujeres; la segunda, las dos son condenadas socialmente; la tercera, siempre están asociadas al demonio según la tradición católica. Pero es importante no olvidar que el demonio es católico:

Es el cristianismo, sobre todo la segunda versión del mismo, el que inicia el complejo asunto de definir los límites del término *bruja*, ya que en el mismo se engloban diversos credos de diferentes orígenes que pasaron a ser tomados por lo mismo: Satanismo. Aunque el Satanismo sea un culto al demonio y estas creencias paganas en la magia sean previas a la concepción de ángel caído, de Satán o Lucifer (Ventura, 2018, pág. 24).

Pero lo cierto es que muchas brujas, tras la inquisición, consideraron que al ser el demonio el enemigo natural del Dios en cuyo nombre se las perseguía, iniciaron la práctica de adoración al demonio, el satanismo. El diablo no ha aparecido aún en la novela en esta escena, pero aquí está el primer indicio: Graciela Oribe como bruja. La bruja es también un arquetipo importante de la literatura gótica<sup>64</sup>. La Iglesia del Buen Pastor, desde la que pueden verse las

---

<sup>63</sup> Esta información es tomada de charlas con la guía de La Iglesia del Sagrado Corazón, Silvia, en un pequeño recorrido que ofreció realizar el día 17 de marzo de 2021. No se ha tenido acceso a los archivos que permiten corroborar esto, sin embargo, en Francia la Congregación de Nuestra Señora de la Caridad del Buen Pastor o Hermanas de la Caridad tenían asilos de prostitutas ancianas, en la actualidad se dedican a la recuperación de las prostitutas que abandonan el trabajo sexual (ayudándolas a reinsertarse en la sociedad) y de las mujeres que han caído en la trata. Se puede visitar su sitio oficial para más información: <https://rgs.gssweb.org/es>

<sup>64</sup> Sobre este tema desarrollé mi tesis de Maestría en Filosofía, Religión y Culturas Contemporáneas.

agujas de Santa Lucía de la Iglesia de los Capuchinos, nos presenta la dicotomía entre el Bien y el Mal con esta escena de la madre superiora y la bruja. La misma que se encuentra en un convento e iglesia que fue refugio de prostitutas viejas y cárcel de mujeres. El cielo, el purgatorio y el infierno simbolizados en el mismo lugar: la ciudad de Córdoba. Llena de contradicciones y curiosidades:

Me pasa que hay en Córdoba demasiadas cosas ambiguas y contradictorias, que no comprendo. No están sólo en Verónica, en vos, en Bastián o en Santiago, están en la ciudad, como si la ciudad entera con sus templos, sus clubes de putas, sus calles empedradas, sus frágiles construcciones de vidrio y aluminio junto a esas piedras y a esos árboles seculares, fuera el símbolo de algo secreto y peligroso que me ha tocado descifrar a mí (Castillo, 2010, pág. 153).

Y eso es justamente lo que Córdoba representa, algo misterioso, y que como todo misterio condice un peligro, el de llegar al centro del laberinto y encontrar al monstruo (o al diablo).

Abelardo Castillo:

tematiza la ciudad como espacio del recuerdo íntimo del narrador, pero al mismo tiempo también como lugar de memoria histórica que abre la posibilidad de evocación y reconstrucción de un pasado lejano desde la circunstancia presente del protagonista. La trasposición geográfica del mito fáustico implica en el caso de *Crónica de un iniciado* un esfuerzo autorial por imbricar los motivos del asunto literario en un contexto histórico y cultural en apariencia muy lejano y recurre para ello a aspectos culturales y circunstancias históricas poco revisadas por la historiografía y la literatura de este período (Giovannini, 2013, pág. 251).

Por otro lado, parecen ser varios los motivos por los cuales el diablo se siente tan cómodo en Córdoba:

Estamos en la República Argentina. Nada de cortesías. Ni siquiera en esta ciudad, ni siquiera en Córdoba de la Nueva Andalucía, viejo reducto español con su Universidad trisecular, su colegio de Monserrat y una iglesia católica en cada esquina. Bien mirado, nuestro encuentro tenía que ser aquí. ¿Dónde, si no? En este preciso instante nuestro Leviatán rueda sobre subterráneas catacumbas más o menos medievales donde se enterraba viva a la gente y hay calabozos con máquinas de tortura. Me siento como en casa (Castillo, 2010, pág. 198).

Esto lleva a Esteban a cuestionarse la existencia de Dios: ¿Es posible concebir la existencia del diablo si no se concibe la de Dios? ¿Acaso eso es importante? Para Castillo, Dios no tiene nada que ver en el asunto, no es lo importante, para él, el problema es el Mal, que sí existe. El Mal es lo demostrable, es lo visible. “El hombre moderno puede prescindir de la idea de Dios, y en consecuencia, el Buen Dios no existe, ni tampoco yo” (pág. 198), le dice el diablo a Esteban. El problema del Mal va más allá de la existencia de Dios. Es un problema humano

que se manifiesta en esa contradicción y ambigüedad que se percibe de manera permanente en Córdoba. La ambigüedad y la contradicción cordobesas llevan a Esteban ante la ausencia de Dios o, a algo no muy distante, la falta de fe.

Con la presencia de Urba, el diablo, la confusión se potencia. Hay siete iglesias en el centro de Córdoba y ahí, en esa ciudad, es donde habita el diablo y se hace carne. El pecado y la salvación están en el mismo lugar. Lo sagrado y lo profano (o hereje) se confrontan en el recorrido por la ciudad de manera paralela. No parece haber manera posible de separar el Bien del Mal:

La voz funeral de Edmundo Rivero cantaba a Discépolo como si estuviera salmodiando *Ego sum aba cucaniensis* en el sótano del convento de Burana. Grandes salchichones colgaban del techo. Una fotografía de la puerta donde Lutero clavó en 1417 sus proposiciones contra el Papado, junto a la célebre instantánea de Leguisamo con Gardel. Todo esto a un paso de los aldabones españoles del Colegio Monserrat, de las cúpulas barrocas coloniales de la Catedral, de la estatua enana y patizamba de don Jerónimo. Cambalache, dijiste en voz baja; pero tal vez te referías al tango. Igual te miré con desconfianza (Castillo, 2010, pág. 20).

El tango “Cambalache” (Discépolo, 1939) es muy significativo:

*Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches se ha mezcla'o la vida  
y herida por un sable sin remaches  
ves llorar la biblia junto a un calefón*

La imagen de la Biblia junto al calefón es una metáfora clara de lo que Expósito está viendo. La forma sacra de lo profano y la forma profana de lo sagrado se conjugan en el centro de la ciudad.

La ciudad de Córdoba cumple con esto que Mircea Eliade llama el simbolismo arquitectónico del centro. Los templos simbolizan la Montaña Sagrada de las antiguas religiones: “donde se reúnen el cielo y la tierra— se halla en el centro del mundo” (Eliade, 2006, pág. 21). Es por eso que la cuestión geográfica es también muy simbólica, Córdoba es el centro del laberinto:

El centro exacto del país. *Omphalos*. El ombligo peligrosísimo de la Tierra con su Catedral de frente neoclásico y sus cúpulas barroco portuguesas. Con su Pasaje de Santa Catalina. Que en iglesia comienza y en iglesia termina. Corredores, allá abajo, acaso donde ahora están los cimientos de este mismo hotel, vieron morir a brujas criollas condenadas según la irrefutable prueba del agua: si al ser sumergida en el río la bruja se ahoga, quizá sea inocente. Si no se ahoga, es, sin lugar a dudas, bruja. Matarla sin dilación. Firmado: Inocencio, Papa (Castillo, 2010, págs. 36-37).

La Catedral y las numerosas iglesias católicas que hay en la ciudad son representaciones de lo sagrado y convierten la ciudad en una representación de lo sagrado: “todo templo o palacio -y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real, es una montaña sagrada, debido a lo cual se transforma en centro” (Eliade, 2006, pág. 21). En este centro del laberinto es posible encontrarse al Mal, porque también es posible que habite el Dios. Así como Van Hutten no veía a Dios en el Santo Sepulcro pero sí al *otro* y Golo ve en todo Jerusalém la presencia de Dios, en la Córdoba de *Crónica de un iniciado* se presencia algo similar: “siendo un *Axis Mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno” (pág. 21). Así es como podremos encontrar el cielo y el infierno en la tierra en una ciudad plagada de iglesias, porque, como ya se ha dicho, el diablo y el infierno son parte del cristianismo. La simbología del Pasaje Santa Catalina que empieza en la Catedral y termina en la iglesia del Monasterio de Santa Catalina de Siena es circular, símbolo que se presenta en “Las ruinas circulares” de Borges (*Ficciones*, 1997) en la cual todo el proceso de la creación vuelve a comenzar en el mismo lugar donde tuvo origen el creador. Córdoba es el centro de Argentina, y es fundamental en su configuración, es la montaña sagrada en donde se origina todo: “como consecuencia de su situación en el centro del cosmos, el templo o la ciudad sagrada son siempre el punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e infierno” (Eliade, 2006, pág. 24). Por eso en *El evangelio según Van Hutten* se destaca lo infernal de Jerusalem y lo terrenal de la misma ciudad, y es allí donde Van Hutten encuentra al diablo. Esteban Expósito lo encontrará en Córdoba, porque allí está también el infierno: “La cima de la montaña cósmica no sólo es el punto más alto de la tierra; es también el ombligo de la tierra, el punto donde la creación comenzó” (pág. 24). Curiosamente, en las paredes de la Manzana Jesuítica hay una puerta con una inscripción que resulta muy interesante en ese sentido, que Esteban encuentra de camino al hotel:

...volviendo al hotel por una vereda junto a la que se alzaba un paredón de piedra en el que vi una puerta con la siguiente inscripción: *Casa de Dios y Puerta del Cielo*. Hoy sé que era el paredón de la Compañía de Jesús, entonces no lo sabía, ¿Qué pasará si entro?, me limité a pensar (Castillo, 2010, pág. 85).

Esta puerta se encuentra en calle Caseros entre Vélez Sarfield y Obispo Trejo, en la peatonal, al costado de la Iglesia de la Compañía de Jesús.

En relación a una de estas iglesias del centro de Córdoba se produce la aparición del diablo, entre la presencia de templos en el capítulo VIII de la primera parte “Mapa de la

ciudad”, un capítulo que inicia con un recorrido templos católicos y algunos lugares peculiares que resuenan bastante opuestos a lo cristiano:

La espadaña del monasterio de las Teresas, de una hermosura casi sobrenatural esa mañana, al menos vista de golpe desde mi festivo corazón manierista. Palomas. Las torres de la Compañía de Jesús y, de perfil, la encumbrada silueta de fray Fernando, escribiendo alguna cosa en el aire pálido de octubre, de pie junto a su alto pupitre invisible. ¿Cómo puede causar inquietud sentirse alegre? Me estaba haciendo esta pregunta cuando vi una librería de viejo junto al inesperado cartel de un club nocturno. *La cueva de la Sibila. Night Club*. El nombre de la librería también resultaba pequeño anticlímax. *Fausto*. Librería y papelería. Textos usados y religiosos. Menos mal que debajo de la palabra *Fausto* se veían dos paisanos jetones de Molina Campos, compartiendo un porrón a la sombra de un arbolito, Bueno, pensé, por lo menos se trata del Fausto Criollo, pero por qué usados «y» religiosos. Y tan cerca de la cueva (Castillo, 2010, pág. 48).

Se puede recorrer junto a este pasaje del libro las calles de Córdoba y ver cómo las iglesias y monasterios siguen estando allí. Si se va desde la Manzana Jesuitica, en donde está la estatua de Fray Fernando de Trejo y Sanabria, hacia Ribera Indarte (todo peatonal hoy) y dobla en Dean Funes (la calle de las librerías, actualmente y desde *siempre*, como dice Rubén Golberg: “probablemente desde que Jerónimo Luis de Cabrera vino aquí, puso librerías en la Dean Funes”<sup>65</sup>), se llega a la Iglesia de Santo Domingo. En aquel tiempo aún no estaba la galería de las librerías pero sí había muchas de ellas. Ese circuito que describe el autor puede resumirse en iglesias y librerías. La referencia a el *Nighth Club* cuyo nombre nos interpela con lo pagano, y esa librería a la que no entra por decisión de Santiago, una decisión protectora, de nombre *Fausto* (librería que Golberg dice que no existió<sup>66</sup> pero que sí había librerías religiosas). La presencia del nombre de Fausto, con la connotación al pacto de aquel brujo y ese club nocturno de nombre pagano que remite a las brujas (la Sibila de Cumas<sup>67</sup>) entre las

---

<sup>65</sup> Las referencias en torno a esta parte de Córdoba en el 61 son aportadas por el señor Rubén Golberg, dueño de Rubén Libros, librería y personalidad emblemática de la ciudad, de importante trayectoria en el mundo del libro, en conversaciones en la librería Rubén Libros (Deán Funes 163) en marzo de 2021. El señor Golberg ha sido reconocido y premiado por su labor emblemática en la cultura del libro en torno a las ciencias humanas y sociales. Puede revisarse la trayectoria de esta personalidad en: <https://cultura.cordoba.gob.ar/mestre-distinguido-a-ruben-goldberg-en-sus-primeros-50-anos-junto-a-los-libros-2/>

<sup>66</sup> Golberg menciona varios nombres de librerías como Miralet, El Hogar del Libro, Universitarios, entre otras, menciona que cada una de ella tenía su público y su *ideología*, dice sin querer entrar en detalles y usando el término con cautela.

<sup>67</sup> En el mundo clásico, las profecías eran hechas por mujeres, “existían las sibilas, mujeres adivinas. De acuerdo con la tradición, la primera de ellas era hija de Zeus y Lamia, aquella amante del dios, con don profético, condenada a arrancarse los ojos y a vagar por ahí devorando niños. Sibila heredó el don profético de su madre y posteriormente su nombre se convirtió en un genérico para todas las profetisas. La más famosa de las sibilas fue la de Cumas, que vivía alejada de todo el mundo en una cueva de Italia, donde Apolo tenía un santuario.



iglesias terminan de dar color a esta idea de Córdoba como el ombligo y la montaña sagrada del mundo. Por todo ello no es casual que el diablo se aparezca justo allí: “Vi allá enfrente la cúpula de mosaicos de la basílica de Santo Domingo. Estábamos a punto de cruzar la calle” (pág. 49). Posterior a eso se detalla el hecho del jujeño salvándole la vida pero lo importante es lo que sucede tras eso:

Lo que ahora está pasando puede resumirse diciendo que casi me atropella un automóvil. Oí la frenada, el grito de Santiago y un portazo. Una ráfaga o un ala me rozó la frente, algo glacial y en cierto modo repugnante. Entonces, descendiendo, llegó junto a mí, apareció en Córdoba, querido lector, un personaje desacostumbrado (pág. 51).

A esto, un texto titulado EL DIABLO interrumpe la narración, en el mismo se mencionan acontecimientos con pretensiones de históricos ligados a su figura. Luego la narración presenta al profesor Urba: “este sonriente personaje que ahora descendía del coche astrologo, un señor bajito de cejas revueltas al que hubiera jurado haber visto antes en alguna parte” (pág. 52). Si bien que el personaje sea llamado *el astrologo* parece remitirnos a Arlt, no atenderé a eso, más bien consideraré la noción de astrología como parte de las artes mágicas que ejercen las bujas. Pero también a la ciencia, a Copérnico, a Galileo. Otro dato relevante es que el autor asegura que en su imaginario el diablo de esta novela se parece a Einstein<sup>68</sup>. De hecho, Urba hace una mención a la relatividad. Podría ser científico, pero elige que el diablo sea astrólogo. La astrología es un método mediante el cual se utilizan los astros para adquirir conocimiento.

La práctica de la magia requiere tanto conocimiento como cualquier ciencia. Esto tiene sentido si comprendemos que la alquimia dio origen a la química, y la astrología daría lugar a la astronomía. De hecho, se sabe que Copérnico era un astrólogo, no un astrónomo (Ventura, 2018, pág. 61).

En sí, los diferentes tipos de magia se van convirtiendo en ciencias y pierden el contacto con lo sobrenatural y, peculiarmente, también con la naturaleza (que antes tenía la forma de la divinidad creadora). Así, todo lo que no es religioso pasa a ser brujería (paganismo) y todo lo que no es científico pasa a ser charlatanería (se considera a la brujería como engaño). Allí

---

Un gran misterio envolvía a esta mujer y su morada. Se dice que la sibila de Cumas escribía sus profecías en hojas sueltas” (Castellanos De Zubiría, 2009, págs. 113-114).

<sup>68</sup> Conversaciones con el autor.

es donde el diablo aparece, y se empieza a acusar de pacto satánico a todo aquello que no fuera ni cristiano, ni científico<sup>69</sup>.

Si bien parece que esta iniciación de Esteban Espósito es un pacto fáustico, lo que Castillo hace es alejarnos un poco de él, de Fausto y de Metistófeles. En primer lugar, porque el diablo no puede prometer inmortalidad, y en segundo lugar porque Esteban Espósito no cree en el alma. Entonces ¿de qué va este pacto o acuerdo que Urba y Esteban están haciendo?:

Me has vendido o venderás el alma, ¿canjeado?, la palabra justa es canjeado. Sólo que uno de los interlocutores de este prosologión apenas cree en el alma, lo cual plantea una dificultad. La otra cuestión es que todo canje supone una retribución. Muy bien. Prescindamos del alma, es su acepción tradicional. Observarás que no digo neguemos. Tal vez soy, como parece, el Ángel Negador, pero hay algo que me está negado a mí: negar el alma. Alma, en este contexto o pasillo en penumbras, significa espíritu. Tus luminarias, el enrarecido y sutilísimo producto de ciertas combinatorias a las que denominamos imaginación, memoria, inteligencia, sensibilidad, pasiones. La conciencia existencial y la conciencia ética. Todo, en suma, lo que no es meramente visceral o zoológico. Eso me pertenece a mí. Lo humano y valuator, lo no simiesco del mono. Yo a mi vez soy tu servidor y esclavo. Tu alma a mi servicio y yo al servicio de ella, en el fondo es lo mismo (Castillo, 2010, pág. 309).

Este intercambio es un pacto creativo, un pacto artístico: la escritura nace del mal, del diablo. Es una metáfora de esa unión entre el escritor y lo sagrado, porque el diablo es parte de lo sagrado. Es una metáfora de la profanación: Esteban tiene que escribir lo vivido para que esa experiencia lo trascienda, aún a sabiendas que no será para siempre:

El trato ya está certificado y en regla; el trato fue hecho en el pasado y el pasado es irreversible. Nunca dependió de tu voluntad. Hay trato y ya hubo canje. Lo que no hay, y esto lo supiste siempre, son garantías. ¿O vamos a estar hablando toda la noche de lo mismo...? Prosigo. Con todo esto se hará un libro, cosa que ya también sabías y que acabás de anunciarle, como primicia, al pinzón de la ventana. Tu obligación es escribir lo que oíste de mí, y lo que oirás. Te dejo embarullar todo y mentir cuanto quieras. Pero no falsear algo (pág. 310).

Urba quiere perpetuarse de esta manera, y Espósito podrá así perpetuar a Graciela Oribe, a Verónica, a Santiago y a otros personajes que lo llevaron a atravesar esa experiencia en la ciudad de Córdoba, y a la misma ciudad de Córdoba de esos tres días del año 1961.

Si fuera cierto lo que me dijo el astrólogo al oído, en el planetario, si se pudiera recuperar con el arte lo que se ha perdido, si eso sirviera de consuelo o le diera una

---

<sup>69</sup> Esta investigación fue realizada para la Maestría en Filosofía, Religión y Culturas Contemporáneas en el año 2018.

mínima alegría a alguien. Pi, pi, pi: mensaje a las estrellas. Yo estuve en esta ciudad, conocí a un hombre llamado Santiago, me acosté con Verónica, tal vez me enamoré de una muchacha que pudo ser de cualquier manera pero de la que yo sólo vi lo que acaso no existía, y ninguna de estas cosas fueron grandes acontecimientos ni tuvieron sentido para nadie, salvo para mí, pero todavía están sucediendo y no dejarán de suceder mientras alguien reciba este mensaje. Socorro. Salvad nuestras almas (pág. 343).

La idea de escribir la crónica es salvar a este viaje, a estos personajes, del olvido, de la muerte. El personaje del jujeño, Santiago, y ese viaje de tres días a la ciudad de Córdoba son cosas que Esteban necesita perpetuar.

Las formas del mal están siempre presentes. La *muerte* acecha a Espósito con la presencia del suicidio, la del jujeño y la idea que lo acompaña. El *pecado* radica en sus excesos de alcohol. El *sufrimiento* está presente en el abandono de su madre. La presencia del mal en la vida del poeta maldito es plena. Es muy claro el problema que el personaje tiene con el alcohol: “whisky más ginebra no se suma, especies diferentes: falacias de la Lógica” (Castillo, 2010, pág. 32). Como en Poe, el suicidio es una constante, el suicidio alcohólico en el que se va sumergiendo el poeta maldito: “Esa muerte es casi un suicidio, un suicidio preparado desde hacía largo tiempo” (Baudelaire, 2003, pág. 8). Santiago es también un poeta maldito en este sentido. El alcohol es una enfermedad, no una maldición, una enfermedad a la que los poetas malditos se ven arrastrados. Santiago está también enfermo: “Un porroncito de ginebra pareció materializarse en la otra mano del jujeño. Con toda naturalidad bebió un trago, Después se ceba un mate” (Castillo, 2010, pág. 37). Santiago representa el doble de Esteban Espósito, ese que sí se suicida y lo acecha fantasmagóricamente.

La presencia de Santiago se torna extraña en determinados momentos, no es seguro que él esté ahí, pero Esteban lo ve. ¿Es Santiago un fantasma o un delirio alcohólico de Esteban? ¿Es importante saber la diferencia? ¿Acaso su función es la misma? Este es otro de los mecanismos góticos de la novela: no es importante explicar nada. No importa si Santiago es un fantasma o es real, no importa si el profesor Urba es el diablo o una visión de Esteban. El gótico no tiene que ser explicado porque lo que viene a plantear son dudas, posibilidades sobrenaturales. Porque Santiago ha existido y ha muerto, pero a veces el tiempo en *Crónica de un iniciado* no es lineal, y muchas cosas pueden ocurrir antes o después del suicidio, y hasta durante. Sin embargo, aun cuando Santiago está vivo parece estar y no estar a la vez en algunos lugares, como si ya hubiera muerto:

-¿Y Santiago?

-No sé-dice Verónica-. Estará en el hotel. ¿Por?

-Me pareció verlo con vos hace un momento, en el jardín.

-¿No habrás tomado mucho? -dice Verónica-. A menos que veas el pasado. Hace años que Santiago no pisa esta casa. No pongas esa cara de loco -dice de inmediato-. Claro que estuvimos en el jardín. ¿Cómo nos viste?

-Por esa ventana. -Me doy vuelta y señalo una pared donde, al menos ahora, no hay ninguna ventana. Pienso que acaso es cierto, he bebido un poco de más. O dormido un poco de menos. -O a lo mejor veo a través de las paredes -digo-. O estaba en otro lugar de la casa.

-Hace años hubo una ventana ahí dice Verónica-. ¿Cómo sabías? (Castillo, 2010, pág. 138)

Si Santiago es un delirio de alcohol, habría una explicación natural de su presencia, pero si no lo es, la explicación es sobrenatural. Sin embargo, la ventana existió y Santiago y Verónica estuvieron en el jardín un año atrás. Para esta visión no hay una explicación lógica. Además, ¿no es acaso posible que a un alcohólico se le presenten fantasmas o vea el pasado? ¿no es posible que lo sobrenatural ocurra empíricamente aun estando quien lo percibe en un estado alterado de conciencia propio del alcohol, las drogas o la locura? No es importante explicar la presencia del fantasma de Santiago o el tiempo alterado en la casa de Verónica, no es importante en el modo gótico porque justamente tiene que sobrevivir la duda. Lo importante es que es una presencia fantasmal, es la ruptura del tiempo, es lo sobrenatural.

El tiempo parece alterarse sobrenaturalmente en la obra, y eso conduce a dudar sobre la presencia de Santiago. Algunas escenas lo manifiestan bastante sobrenatural, y es posible pensar a Santiago como el arquetipo gótico del fantasma:

Etimológicamente, la palabra “fantasma” proviene de “phantasi” (fantasía), término que más tarde derivará en “phantasma” (fantasma) y que a partir de San Agustín (según indica Jean-Claude Schmitt en su *Historia de la superstición*) se emplea para designar un mal sueño o un sueño diabólico: “phantasticæ illusiones” (Berti, 2013, pág. 8).

Santiago está presente en muchas oportunidades en una suerte de ensoñación, su aparición está vinculada habitualmente a lo ominoso. Esteban despierta de una pesadilla y está él tomando ginebra y mate:

¿Cuándo y por qué había entrado el jujeño en mi pieza? Vi a sus pies en el suelo, un calentadorcito plateado. Un mechero en forma de budinera, Gran amigo despierta a otro con el mate, hondo sentimiento nacional. Será atado en el cielo. Dios los cría, pensé (Castillo, 2010, pág. 38).

Si bien se lo cuestiona, sólo le pide un mate. Lo atraviesa el sentimiento de lo fantástico. Es temprano para un Esteban alcohólico que no se levanta antes de las dos de la tarde. Santiago está ahí para ayudarlo, y hay algo fantasmal en eso:

En *La leyenda dorada (Legendi di Sancti Vulgari Storiado)*, el libro más popular de la Edad Media después de la Biblia, el dominico italiano Santiago de la Vorágine (¿1228?-1298) indica que una de las funciones principales de los aparecidos consiste en ayudar o instruir a los vivos. Más aun, la ayuda mutua es vista por él como un requisito: los vivos tienen el deber de ayudar a su vez a los muertos y, en caso de cumplirlo, los difuntos acudirán para ayudar a los vivos, a modo de recompensa (Berti, 2013, pág. 8).

Santiago quiere ayudar, y se lo dice cuándo Esteban, disconforme, cuestiona su presencia, la ginebra y el mate también:

—...¿no te parece un poco temprano para la ginebra, y hasta para el mate? ¿No se te ocurrió pensar, es un decir, que yo podría estar durmiendo?  
 Con beatífica naturalidad bebió otro trago. Me aseguró que levantarme temprano me devolvería el amor a la vida:  
 —Te noto un color ceniciento que no presagia nada bueno.  
 —Sí -dije señalando el porrón-. Se ve que vos tenés ideas muy rígidas acerca de la salud.  
 —Si lo decís por la ginebra, es medicinal. Verte tomar anoche era un espectáculo escalofriante. Imaginé que si esta mañana no te asistía con un vasito de algo... (Castillo, 2010, pág. 39).

La ayuda que Santiago pretende brindarle va en torno a la bebida, y más allá de eso, en torno a su desamor por la vida. Algo que lleva al suicidio. Este fantasma parece pertenecer al mundo de los sueños: Esteban es despertado por Santiago que misteriosamente ha entrado en la habitación y materializa un vaso de ginebra. Esta es una de las formas arquetípicas en las que suele aparecer el fantasma: “las apariciones oníricas que impugnan las nociones de sueño y realidad” (Berti, 2013, pág. 11). No sabemos si Esteban está realmente despierto o dormido o ebrio, tampoco si aún se ha suicidado Santiago o todavía no y este que bebe ginebra y mate es un jujeño de carne y hueso.

Santiago, el otro poeta maldito y doble de Esteban, cumple un rol fundamental para la lectura gótica de la novela. No sólo como fantasma: su muerte introducirá otro elemento gótico que resulta propio de la tradición argentina desde *El matadero* de Esteban Echeverría: la truculencia. Santiago se suicida, pero de una manera violenta, brutal:

El balazo le abrió el cráneo en cuatro, como un gran huevo, y la explosión le saltó un ojo. La idea aproximadamente es ésta: un huevo a medio empollar, porque es

necesario imaginarse un huevo con cierta consistencia interna, partido en cuatro. El pollito, formado a medias y con ese aire de ambigüedad gelatinosa que adoptan las criaturas de Dios antes de llegar al mundo, entre la putrefacción y la vida, vendría a ser, derramándose pesadamente por las grietas, la masa encefálica del jujeño. Yo no lo vi, puesto que a esa hora, Graciela, deambulaba buscándote entre los cantos y la tormenta, en el Cerro de las Rosas; pero igual me acuerdo. Sólo tengo alguna dificultad para pensar el ojo. El ojo de Santiago, aparte, con el iris de un verde tenue, ligeramente translúcido: solo sobre la mesa o quizá aún más lejos, caído en el suelo. Intacto. Mi error consiste, supongo, en que no puedo imaginar a Santiago desde ningún otro ángulo del cuarto como no sea desde allí, desde el ojo (Castillo, 2010, pág. 105).

Esta es una imagen atroz, cruel y excesiva. “Es necesario entender lo truculento como una estrategia estético-narrativa, que permite establecer una modalidad vinculada con el efecto estético logrado por el exceso” (Teobaldi, 2019, pág. 63). La imagen que se representa Esteban, la única que es capaz de imaginar respecto a Santiago y su suicidio es excesiva, produce asco y horror. También es importante considera que: “Siempre se da una relación entre lo truculento y el mal. Pero también hay un vínculo entre lo truculento y lo trágico, en un tándem que se justifica a partir del exceso” (pág. 63). El mal aparece con la muerte de Santiago como esa maldición que lo lleva al suicidio. El poeta maldito que está cual fantasma o duplicación junto al héroe gótico de la novela es alcanzado por el mal. Para Teobaldi: “el gótico es la manifestación estética del mal” (pág. 63), y en esta escena nos encontramos con esta manifestación poética de algo cruel y horroroso. Esa visión truculenta de la muerte es la que transformará a Esteban Espósito:

He vuelto más de una vez a Córdoba, tratando de encontrar no sólo a quienes vivieron esta historia sino al que hace años regresó para escribirla. Ni yo ni ellos ni la ciudad estábamos allí. Escribo ahora en cualquier parte. He descubierto, acaso demasiado tarde, que la ciudad y vos, Esteban Espósito y la muerte de Santiago irán conmigo adonde yo vaya sin necesidad de que los busque (Castillo, 2010, págs. 105-106).

El suicidio de Santiago se vuelve parte del héroe gótico, lo maldice aún más, lo vincula aún más con el Otro y lo unirá para siempre a su doble fantasmagórico. La duplicación tiene relación con la muerte:

Según ciertas teorías la necesidad del doble nace del temor a la muerte (para otras, en cambio, se trataría no tanto del temor a la muerte de la que, después de todo, se tiene la certeza ya se la asuma o no- como de la incertidumbre de la propia vida, de la que innegablemente no existe ninguna seguridad ni garantía). En consecuencia el culto a los muertos que para autores como Fustel de Coulanges constituye la base misma de la religiones un medio de “neutralización”: una vida en el más allá, una vida ulterior

a la vida que supone obvia y necesariamente una continuidad pero como no es posible negar o desconocer la ruptura, esto es, el cese de la existencia material o física, se “desdobla” el proceso en un aquí y un allá, un ahora y un después, luego el muerto vendría a duplicar al vivo pero en otra dimensión y revestido ya -como se dijo- de las características propias de un inmortal, ergo, como proyección definitiva y perfecta del anterior y mismo- ser finito (Culleré, 2008, págs. 20-21).

El fantasma de Santiago se perpetúa en la memoria de Esteban Espósito por su muerte, por ese tiro que se paga en la habitación de hotel. Y se perpetúa en este pacto que Espósito hace con Urba al narrar esta historia que revive y suicida a Santiago cada vez que es leída.

Santiago, como ya se ha expresado, es también un poeta maldito. Pero no está maldito por lo mismo que lo está Poe, por lo vivido, sino todo lo contrario. En medio de un paisaje gótico el poeta jujeño le da a Espósito la receta de su propia maldición:

recuerdo la palabra frialdad y la voz todavía sin cara de Santiago. «Quién sabe dónde terminan la frialdad y el egoísmo y empieza lo único verdadero que tenemos, chango», dice el jujeño, «Vivir, pero a qué le llamarán vivir, qué será vivir para estos atorrantes», y sin embargo no se refiere a nadie en especial, ni siquiera da la impresión de venir hablando conmigo. Estamos solos sobre el corazón de la tierra atravesados por un rayo de sol, y de pronto anochece [e inicia la atmosfera gótica]... Detrás de él hay un largo paredón de piedra contra el que parecen esfumarse los contornos de su traje, arriba se vuelcan hacia la calle las ramas sombrías de unos árboles centenarios. Antiguos, había dicho el antes, como el miedo. «¿Vivir? Hoy temprano lo nombraste a Balzac, ¿vos te creés que es posible escribir semejantes novelas si el gordo hubiera hecho alguna vez lo que la gente llama vivir? Dos mil personajes, madre mía. Pero me gusta la vida, ahí está la cosa. La vida de la gente, más que la vida de Balzac. Quiero tomar vino en bota y coger tirado en el pasto, estoy podrido de libros, de emparedarme en una pieza a la luz de una lamparita eléctrica en pleno día o en plena tarde, mientras afuera un sol redondo, grandote como chupetín de mil pesos, ahí tenés una buena metáfora». Se rió. «Y la mujer y los hijos», dijo después con seriedad, «la mujer y los hijos en la pieza de al lado tratando de no pisar fuerte para no meter bulla porque el poeta está de parto. Papá escribe, vean qué lindo. Sin embargo, al principio era lindo... ¿Soy contradictorio?, y cómo querés que sea. Porque oíme, ¿de qué mierda sirve la vida? (Castillo, 2010, pág. 117).

Ese jujeño es en muchos aspectos un doble de Esteban: “Qué casualidad que tu pueblo también se llame San Pedro” (pág. 91), le dice. Los dos han nacido en San Pedro, pero uno en San Pedro de Jujuy y el otro en el San Pedro de provincia de Buenos Aires. Por otro lado, en varias oportunidades se los confunde, hasta él mismo lo confunde consigo:

-En ese hotel pernocta un escritor. Esteban Espósito. Un joven escritor muy importante. Dígale que lo llama la madre. Rápido, por favor.  
-Un momentito -dijo el señor Ripul.

Esperé. Ya había redactado un mensaje complicadísimo destinado a mí mismo, cuando oí, hablándome desde allá, mi propia voz.

-Hable -dijo mi voz (pág. 110).

Y lo que en ese momento parece un hecho de duplicación se explica después, y nos encontramos ante un gótico explicado (a lo Ann Radcliffe). La voz no era de Espósito, era de Santiago: “Santiago y vos tienen la voz muy parecida, es cierto” (pág. 112). Son varias las cosas en las que Santiago y Esteban se parecen, y no es Graciela la única en notarlo: “Sabés que visto de cerca te parecés al jujeño -dijo Bastián-. Sólo que en versión hijo de puta” (pág. 241). Además, los dos son o han sido amantes de Verónica.

Hay una relación entre cómo Esteban percibe al tiempo y a Santiago. Lo fantasmal de este personaje que es a su vez su doble, tiene que ver con el tiempo. La historia no está en orden cronológico en la memoria de Esteban, y la narración altera el orden de los hechos permanentemente. Hay una clave en esto: “Nunca recuerda bien nada” (Castillo, 2010, pág. 221). Santiago no sufrirá el paso del tiempo porque se ha suicidado, no envejecerá, sobrevivirá joven en la memoria de todos aquellos que lo conocen. Como Wenzel en *La casa de ceniza*, Esteban tiene un problema con el paso del tiempo: “Un pequeño problema con el tiempo. O con uno de sus aspectos. La fealdad de la vejez y la inevitable decadencia física de los seres humanos” (pág. 259). El problema del Mal en esta obra se ve unido al problema del tiempo, eso dice al menos el astrólogo:

quien podía comprender el tiempo en el pensamiento para hablar luego de él. Y por eso Agustín fue al primer hombre que planteó en primera persona, el problema del Mal y del pecado, y el primero que sintió el Tiempo como el ámbito problemático de la existencia. Para el mundo antiguo, para el mundo precristiano, la verdad, las ideas morales, la belleza estaban por encima del tiempo eran un *sub specie aeternitatis*, y la eternidad era la perfección del tiempo. El tiempo era una degradación de lo eterno, más o menos como el Hombre era los escombros de Adán. Una caída. Una imagen móvil y evanescente de lo Absoluto. En cuanto al Espacio, no era nada. O casi nada. Era el sitio que ocupaba la mansión, lo finito, el borde que dibujaba lo real. El hombre, acostumbrado a ver las montañas sobre el fondo de la luz, el ábside de los templos contra el azul del cielo, sólo concebía el lugar donde aparecían, netas y claras, las obras de Dios y sus propias obras. Lo infinito era lo imperfecto, tan imperfecto como el Mal (pág. 265).

El tiempo en el pensamiento está sujeto a la memoria y la memoria de Esteban falla, como toda memoria: “El olvido... es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de



esta” (Augé, 1998, pág. 28). Lo que surge en la historia que Esteban narra es aquello que ha sobrevivido la erosión del olvido y se sostiene, se vuelve parte de él.

En cuanto asumimos el riesgo de plasmar los recuerdos en un relato, asumimos también el de poder recordar únicamente el primer relato o los que le siguieron, confiriendo un orden y claridad a lo que en un principio no eran más que impresiones confusas y singulares (págs. 28-29).

Por eso para Urba no es importante la fidelidad a los hechos, sólo es importante que no falsee nada. Que el diablo sea presentado de la manera más fiel. Y el narrador intenta ser lo más fiel posible a todo, pero no está tratando de ser fiel a los hechos, más bien intenta ser fiel a su experiencia, a lo ominoso, a sus delirios, a su percepción de la realidad. También a su percepción del tiempo. Ese tiempo que queda contenido en la historia y que se repite cada vez que es leída: “Si se puede hablar de la identidad temporal de una historia, es menester caracterizarla como algo que dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece” (Ricoeur, 2009, pág. 45). Si bien todo lo ocurrido ya pasó, y Córdoba deja de ser la del 61, con el Calicanto demolido y Santiago no está más allí, ni la Graciela Oribe que él conoció, todo queda perpetuado en esa crónica que escribe Esteban.

La historia de amor con Graciela Oribe, que parece bruja en muchos aspectos, es una de las cosas que se fijan en el tiempo de la historia que narra en *Crónica de un iniciado*. Desde que la ve por primera vez, no hace más que buscarla en todas partes. Por eso se siente defraudado cuando Graciela no aparece en la conferencia de Ciudad Universitaria, el fantasmagórico Santiago, que conoce perfectamente al diablo, también parece haber desaparecido en el camino:

Mientras cruzaba bajo las alamedas los jardines de la Ciudad Universitaria me pareció oír, cóncavo y horrendo, el rugido de un león. Cosa bastante extraña, ya que ni Hemingway debió de oír un rugido auténtico. Nada más raro que ese bramido sobrenatural que enmudece a los pájaros, paraliza hasta a los elefantes y hace que los monos se abracen con las monas en las altas ramas. Por alguna razón, Santiago ya no venía conmigo. Podía haberme equivocado de camino, pero no tanto como para estar en África. A menos que ésta sea la famosa selva oscura (Castillo, 2010, pág. 56).

El bramido del león puede tener explicación racional (y la tiene, el zoológico está cerca de ciudad universitaria<sup>70</sup>), pero sigue remitiendo al sentimiento de lo fantástico<sup>71</sup>. También es posible encontrar cierto simbolismo en este león que se escucha, un simbolismo que remite a lo dantesco. En el primer canto de *La divina comedia* de Dante Alighieri aparecen las figuras de tres animales hostiles: una pantera, un león y una loba.

Hora y estación tan dulces me daban motivo para augurar bien la pintada piel de aquella fiera. Pero no tanto que no me infundiera terror el aspecto de un león que a su vez se me apareció: figuróseme que venía contra mí, con la cabeza alta, y con un hambre tan rabiosa, que hasta el aire parecía temerle (Alighieri, 2000, págs. 7-8).

El León representa la soberbia y la ambición. A Dante le produce tanto miedo que le impide avanzar. Por otra parte, para San Pedro, “Lucifer es un león rugiente” (Muchembled, 2019, pág. 27), aunque esta visión no se logra imponer en la cultura popular. En cierta manera, ese rugido parece estar anunciando algo, se relaciona a la soberbia del propio Espósito que muchas veces es acusado de comportarse como si Córdoba y los personajes que conoce allí no existían hasta que él llegó a la ciudad. Lo que sí no parece tener explicación alguna en este episodio del camino a Ciudad Universitaria es la desaparición y aparición de Santiago, que continúa siendo fantasmagórico. El único que parece interactuar concretamente con él, aparte de Esteban, es el diablo, quien lo ha saludado cordialmente durante el accidente. Se conocen, Urba le contará a Esteban luego, que Santiago podría haber hecho el mismo pacto con él, pero no lo aceptó.

El arquetipo sobrenatural gótico por excelencia de esta novela es el diablo. Recién en el capítulo X de la primera parte se muestra que este *ahijadito* que suele irrumpir la narración proviene de la voz del diablo y se refiere a Espósito, porque lo está apadrinando. Él lo escucha como una voz dentro de sí. La primera vez que lo oye es en esa conferencia:

Esto es esto. Una interpolación intempestiva. Una charla conmigo de bajo de tu charla con ellos. O mejor, un pequeño fragmento, previo a las Operaciones Brillantes, al luminoso contrato que aunque te hagas el loco, o justamente por eso, te fascina (Castillo, 2010, pág. 60).

---

<sup>70</sup> En el '61 la ciudad no estaba tan poblada como hoy, que sería realmente imposible oír al león del zoológico desde Ciudad Universitaria.

<sup>71</sup> Es interesante la simbología del león y la interpretación que pueda darse a este bramido. Puede pensarse también como el león de San Marcos el evangelista, que es mencionado seguido por el autor. Sin embargo, no es pertinente este estudio a la investigación y aquí queda abierto para futuras investigaciones.

El dialogo remite a la existencia de un contrato, un acuerdo con el diablo. El diablo le exige que lo trate de *vos*, como si ya se conocieran, porque ya se conocen sólo que es la primera vez que hablan: “Dios y yo por el momento somos meras hipótesis de trabajo o un resto de tu excelente educación salesiana. O una alusión a cierto chispazo del amigo Santiago” (pág. 60). Antes de esa conversación, el diablo y Dios son sólo ideas abstractas. Pero en Córdoba esas ideas se materializan:

acá, dentro de los límites de la ciudad, todo es posible, hasta los Misterios Teologales. Estamos en Córdoba de la Nueva Andalucía la ciudad de las siete iglesias que miran hacia el Este y del escudo de armas con un castillo sobre el que flamean siete banderas misteriosas, no muy lejos de las formidables piedras de la Compañía de Jesús donde hay siete altares con las mismas indulgencias que las siete capillas apocalípticas de San Pedro en Roma, y en cuyo presbiterio hubo una trampa con siete escalones que bajaba a laberintos donde algún pasadizo aún hoy remata en una puerta que (si llega a abrirse) desemboca en Dios. O no desemboca. O da a un jardín recoleto donde una novicia corta un asfódelo y te lo tira, y nuestro forastero regresa esta noche a su hotelucho con una flor que una novicia, en un sueño, cortó y le dio a un desconocido, hace unos siglos. Hermoso, lo re conozco. Cuento fantástico lo llamarías vos: Cuidado, ahijadito, diría yo. En Córdoba todo es posible porque es la ciudad imposible. Fue trazada una medianoche de 1577, mirando al Sur, por don Lorenzo Suárez de Figueroa sobre un plano irreal de siete manzanas de base por diez de altura, lo que obligó a nuestro hermético vasco a diseminar en el papel parcelas ilusorias sobre la vieja Cañada, sólo para cumplir con la armonía preestablecida de los números y el dibujo de los astros. Hay una ciudad fantasma en la base misma de la ciudad real, te lo advierto (pág. 61).

Córdoba es una ciudad sagrada en la que todo es posible, en la que el Mal, el diablo, deja de ser una idea y aparece. La simbología sagrada es fundamental aquí. Se refiere al Apocalipsis, en el cual se escriben siete cartas a siete Iglesias:

Se indica a Cristo como presente y actuando en su iglesia en oración ... Como Mesías a nivel divino tiene en su mano a la iglesia entera asegurándole la inmortalidad (siete estrellas, que más tarde en el v. 20 se identificarán con los ángeles de las siete iglesias; es, en verdad, una designación enigmática: parece como si se tratara de las mismas iglesias en su dimensión terrena y trascendente a la vez), pero entre tanto le dirige su palabra que tiene una fuerza de penetración irresistible (espada aguda de dos filos). En síntesis, se trata del Cristo glorioso de la transfiguración (su semblante resplandecía como el sol) (Vanni, 1998, pág. 32).

Las siete iglesias simbolizan la totalidad de la iglesia católica. El número siete es la perfección, el todo. Es un número que se encuentra varias veces en los libros bíblicos y al que Borges también recurre asiduamente. También Dante recurre a él. La ciudad subterránea nos remite al infierno de Dante, a la topografía del mismo.

El cielo y el infierno de Dante son parte de la misma cosa, la montaña que lleva al cielo (la montaña sagrada) es el purgatorio (la tierra) y el pozo es el infierno, que en realidad es el hueco que la montaña deja en la tierra.

En el centro del hemisferio de las tierras, cerca de Jerusalén, Dante imagina la boca del Infierno. Es éste un enorme abismo que alcanza el centro del planeta y que afecta la forma de nueve conos truncos, con la base que menor hacia abajo, los cuales dan lugar a nueve terrazas concéntricas. Es la vorágine que se abrió para recibir a Lucifer en su caída, cuando fue arrojado del Cielo.

En el centro del hemisferio de las aguas sitúa Dante una isla solitaria, en la que se yergue la montaña del Purgatorio. Esta tiene la misma forma del Infierno, pero emergente. Está dividida en dos secciones preparatorias y siete terrazas ascendentes, y está formada por la tierra que se abalanzó fuera del Infierno por el horror del contacto con Lucifer, que se hundía por el lado opuesto. En su cima boscosa reside el Paraíso Terrestre (Giusti, 1971-1977, pág. 185).

Córdoba se parece bastante a la topografía que describe Dante. Es una ciudad que se encuentra en un pozo rodeada de sierras, un pozo donde parece haber caído el diablo. “Porque habrás notado que Córdoba, singularmente, es un pozo. Un craterio o un cráter. Un vasto ombligo. Un peligroso embudo al que se baja. Como quien toma impulso” (Castillo, 2010, pág. 201). Lo dantesco es el origen del gótico, es lo medieval que esta literatura rescata: “se ve prosperar en esta época un bestiario exuberante del imaginario popular que se perpetua en las ilustraciones miniadas y esculpido en la piedra (quimeras, grifos, dragones, gárgolas, etc.) que al ser retomado alcanza su paroxismo en **La Divina Comedia**” (Culleré, 2008, pág. 44). Un siglo más tarde, El Bosco (Jerónimo Bosch): “constituirá la base, física y psíquica (piedra y humus) sobre la que se levantará el inconfundible y espléndido edificio de la novela gótica” (pág. 45). Castillo menciona la obra más impresionante de El Bosco en esta novela: “Sobre la pared, clavado con una chinche en el borde de una repisa detalle de El jardín de las delicias, recortado de una revista” (Castillo, 2010, pág. 108), una suerte de signo de esa Córdoba dantesca que está intentando comprender Esteban Espósito.

La Córdoba de *Crónica de un iniciado* es una catedral gótica: “incluso en un sentido todavía más restringido y riguroso por puramente físico; en efecto, su estructura contiene el subterráneo-laberinto: cripta (los círculos del infierno), la nave central y las laterales (purgatorio) y las torres y agujas (cielo)” (Culleré, 2008, pág. 46). Córdoba tiene esos laberintos subterráneos a los que se refiere *Urba*, y hasta se descubrió una cripta. En el centro

está la catedral y las otras seis iglesias mirando al este (a Dios, al sol naciente, el sol representa a la divinidad y Él habita en el paraíso):

las iglesias están orientadas hacia el este y por lo tanto al entrar en ellas se tiene el norte a la izquierda; ese lado del cuerpo humano o del universo creado por Dios está dedicado al diablo, es el lado siniestro en el sentido propio de la palabra latina que designa la izquierda (Muchembled, 2019, pág. 29).

De estas iglesias cordobesas, hay una con agujas que llegan al cielo (que en los '60 eran más altas que el resto de los edificios). En la puerta en la iglesia jesuita que dice *Casa de Dios y puerta del cielo* también se representa la arquitectura gótica a la manera de Dante y se encuentra al lado derecho.

El diablo es astrólogo y dice que todo es posible en Córdoba, que es la ciudad sobrenatural. Esto tiene que ver con ese mapa imposible del que siempre habla, la ciudad está intentando representar la creación. A menos desde un nivel astrológico y misterioso:

Oigo la voz del profesor Urba que habla del trazado original de Córdoba, del plano imposible de setenta manzanas dibujado por Suárez de Figueroa en 1577. Pongan atención, dice, mirándome de reojo. Casi todas las manzanas de ese dibujo están parceladas. Solo once no han sido divididas en absoluto: la de la Plaza Mayor, que representa el Sol y otras diez, diseminadas en distintos lugares del plano de manera que forman, alrededor de la plaza, una elipse donde cada manzana completa corresponde a un orbe del sistema solar de tal modo que la Tierra con su luna, Marte, Venus y el resto de los planetas ocupan el exacto lugar que les corresponde. *Verbi gratia*, Mercurio viene a caer en actual manzana del Convento de la Compañía, y Plutón, el último, en la última manzana del oeste, sobre la calle Jujuí. ... El astrólogo agrega que, sin embargo, ese damero misterioso no sólo habla del espacio celeste, sino también, y quizá sobre todo, del tiempo. No se me distraigan. Casi todas las manzanas de la ciudad original están parceladas en cuatro partes. Sólo tres lotes fueron divididos en tres parcelas; están dibujados en lo alto del plano y parecen rotar al borde de un cuadrilátero de doce manzanas de perímetro que simboliza los doce meses del año. El primer mes, enero, es naturalmente la Plaza Mayor y, contando en el sentido de las agujas del reloj -alegóricamente, en el sentido del tiempo- marzo, agosto y diciembre coinciden justamente con esas tres manzanas. Marzo, agosto, diciembre: el Tiempo Absoluto de los antiguos. Por no abundar, el total de parcelas de la ciudad suma doscientos veinte. ¿O sea? El número de millones de años que tarda el Sol en girar alrededor de la galaxia, dice suspirando el profesor Urba, lo que no sería nada si el mapita, además, no estuviera misteriosamente orientado al revés, con el norte hacia abajo y con el imperioso dibujo de un monolito como una flecha que, en la Plaza Mayor, apuntando a lo alto señala el sur. Orientación rara en un mapa, pero mucho más rara e inquietante en el plano de una ciudad que trazó un europeo, por más vasco que fuera. ... ¡El sur!, repite el doctor Urba, el exacto lugar del cielo donde a medianoche en tiempos de la fundación, debió estar la constelación del Can Mayor, el símbolo más estremecedor de toda la antigüedad porque allí reina la más

brillante estrella de la esfera celeste, Sirio, el punto cardinal de las rutas de iniciación que cruzaban Europa, el puerto místico de los peregrinos de Compostela; en fin, la dirección secreta de la Ciudad secreta que soñaron el enamorado Jerónimo y su arquitecto vasco (Castillo, 2010, págs. 181-182).

Este mapa original está dentro del libro (pág. 69). Representa el sistema solar, eso es importante para este astrologo infernal. También se encuentra la representación del Tiempo Absoluto. El tiempo es justamente algo que Esteban Espósito está percibiendo como confuso en esta ciudad. La idea del Tiempo Absoluto es de Newton:

el tiempo absoluto de Newton es un concepto que, por un lado, se puede considerar ontológico en términos de su continuidad y, por el otro, una especie de abstracción matemática, la cual permite hablar, sin problemas, de su igualdad. Bien entendido lo que esto implica, es claro que cuando él habla del fluir igual del tiempo, no está haciendo referencia a un misterioso devenir, sino que lo que quiere decir es que el tiempo, además de ser continuo, es susceptible de ser medido en unidades exactamente iguales (Zavala & Miranda, 2001, pág. 66).

Con Einstein y su relatividad, los conceptos de espacio y tiempo se vuelven uno solo. La relatividad especial fue una teoría revolucionaria, y por ella la noción de Tiempo Absoluto de Newton quedó relegada y conceptos como la invariabilidad en la velocidad de la luz y la imposibilidad de alcanzarla, la dilatación del tiempo, la contracción de la longitud y la equivalencia entre masa y energía fueron conceptos que modificaron la física y la comprensión de la realidad para siempre. La idea fundamental de la teoría de Einstein en torno al tiempo se resume en esta frase: “El tiempo transcurrido entre dos sucesos depende de la velocidad de quien lo mide” (Hacyan). gracias a la cual desaparece la idea de verdad y comienza lo que muchos llaman posmodernidad y que he optado por llamar el fin de la Modernidad o Modernidad tardía. Sin embargo, Urba se refiere a *los antiguos*, y Newton no sería precisamente antiguo. Aristóteles no comprendía el tiempo como un absoluto, incluso llega a dudar de si el tiempo existe:

Que no es totalmente, o que es pero de manera oscura y difícil de captar, lo podemos sospechar de cuanto sigue. Pues una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía, y de ambas as partes se compone tanto el tiempo infinito como el tiempo periódico. Pero parece imposible que lo que está compuesto de no ser tenga parte en el ser (2014, pág. 138).

El tiempo es una de las tantas cosas que confunden a Esteban. En esta ciudad parece funcionar de manera extraña y es lo que perturba:

Fue como si el aire se enrareciera de golpe. Era algo que podía sentirse en la piel y hasta olerse en la mañana, lo sentí como dicen que los animales presienten y olfatean un peligro. Eso, lo que fuera, estaba en la ciudad. Era algo que desde la noche anterior parecía modificar la consistencia de la realidad y las relaciones entre las cosas y yo, algo que tenía que ver con el Tiempo y que ahora instalaba de otro modo tu cuerpo en esa calle, le daba un color distinto al balcón en ruinas, a los árboles de la plaza, a la casa del marqués. Un vago e impreciso color sepia de vieja fotografía. Como si de algún modo misterioso, la ciudad, mucho antes de mi llegada, ya hubiera dado forma para siempre a cualquier cosa que pudiera suceder con nosotros y yo no tuviese más remedio que acatar ciegamente su desenlace. O tal vez no se trataba de la ciudad y de nosotros, sino del mundo (Castillo, 2010, pág. 73)

Y hay dos formas de comprender el tiempo: desde la física o desde la filosofía, pero hay muchas maneras de percibirlo, especialmente en la memoria, en este intento de ordenar hechos en una crónica. Si algo parece tener sentido y colaborar en la medida del tiempo, son los astros. Por eso se cree que ellos conducen el destino de la creación. Por eso las alusiones que Urba hace a los astros y el mapa de 1577 del centro de Córdoba son tan importantes para él que es el diablo y es astrólogo. No importa el orden en el que ocurren los hechos, lo importante es que lo que tuvo que suceder, suceda.

Córdoba, esta ciudad tan mítica, planificada astrológicamente, filosóficamente, en la que Dios y el diablo parecen estar tan presentes, en la que se puede encontrar la puerta al cielo y, también, la entrada al infierno, confunde a Esteban:

Soy vulgar. Me crié en un pueblo donde la gente, cuando se indigna, vomita horrendas injurias, se revuelca en el pasto, se desnuda gritando y se tira de cabeza al río. ¿O te parece que tengo algo en común con esos maricones de ahí adentro y esas viejas virreinales? -Levanté la voz. -Viejas menopaúsicas. Que salen de sus tumbas a excitarse con la palabra cultura. Viejas chotas. Soy vulgar. Córdoba es demasiado para mí. Demasiado católica e hispánica, demasiado intensa. Y demasiado ambigua. Y hasta demasiado hermosa. No sólo soy vulgar: también soy loco. Las universidades de más de trescientos años, y lo demasiado hermoso, me afectan la cabeza (Castillo, 2010, pág. 154).

La belleza de esta ciudad parece ser justamente esta ambivalencia. Según Rubén Golberg, la ciudad en los años '60 tenía librerías con *verdaderos librereros*, de esos que saben de libros *sin buscar en internet*. Y cada una de las librerías que había en la zona de Deán Funes tenía su público y su ideología, desde la más extrema derecha a la más roja izquierda (librerías *rojas*). Esto demuestra la ambivalencia de Córdoba. Esto confunde y enoja, pero también seduce. Cuenta Rubén Golberg, que Abelardo Castillo caminó mucho la Ciudad de Córdoba, viajaba e iba a las librerías él mismo a llevar *El escarabajo de oro*. Fueron varias sus visitas y conoció

muy bien la ciudad. La importancia que Esteban Espósito está otorgándoles a las iglesias es acorde a la intención narrativa, pero no deja de ser llamativo que una ciudad tenga en tan pocos metros de distancia tantas Iglesias, todas ellas conectadas por túneles subterráneos. Es imposible que un visitante ajeno a todo esto no lo encuentre llamativo, y es obvio que esto fascinó a Castillo. Espósito parece cuestionarse lo que cualquiera que no tiene naturalizada Córdoba se pregunta ¿cuál es el sentido en tener tantas Iglesias en tan pocos metros? La primera parte de la novela cumple la función de presentar el lugar en la que acontecerán los hechos, presentar a los personajes y marcar la simbología de Córdoba para poder concluir que sólo en Córdoba el Diablo puede estar presente en cuerpo físico.

El profesor Urba, el diablo, aparece siempre acompañado de su doble: el padre Cherubini, que sería el Bien, afirma Castillo, aunque un bien *medio raro*, porque no es el Bien tradicional. Para el escritor sólo se puede demostrar el mal, nunca puede demostrar que se es bueno. Entre los dos, el sacerdote y el diablo, serían lo que verdaderamente busca Esteban y todos los seres humanos, pero que todavía no llegamos a ver con claridad, porque para verlo sería necesario que se resuelvan *esos problemas que son esenciales*. Hermann Hesse en *Demian* concibe a Dios como fuerte, más que mujer y hombre, más que humano. Para Castillo, resumir eso en una sola figura, es un error, al menos en el sentido estético<sup>72</sup>. El tema del Bien y el Mal es la discusión más importante de *Crónica de un iniciado*, y se da desde una perspectiva gótica, poniendo en juego a la razón, es decir: refutando a Kant. El gótico se confronta a Kant aún sin declararlo abiertamente. Para Kant, los primeros en observar el Mal en el mundo fueron los poetas, pero el Mal es más antiguo que toda la poesía. “Que el mundo está en el mal es una queja tan antigua como la historia” (Kant, 2001, pág. 35). En las narraciones del origen, el filósofo observa que el mundo inicia por el bien: “Pero dejan pronto desaparecer esta dicha como un sueño; y es entonces la caída en el mal” (pág. 35). El profesor Urba no piensa de la misma manera, y Castillo tampoco. Kant entiende este Mal, como el mal moral que va a la par con el mal físico, el mal que pretende definir es el que habita en el hombre, no el Mal en sí; pero Urba considera que ese mal que habita en el hombre *es* el Mal. Kant pretende demostrar que el hombre no es ni naturalmente malo, ni naturalmente bueno; porque es naturalmente libre: “Por naturaleza del hombre se entenderá

---

<sup>72</sup> Conversaciones con el autor.



sólo el fundamento subjetivo del uso de su libertad en general” (pág. 37). Sólo un hombre libre es capaz de ser malo o bueno<sup>73</sup>. Se encuentra una dificultad en lo innato, “el bien o el mal en el hombre... es llamado innato solamente en el sentido de que es puesto a la base antes de todo uso de la libertad dado en la experiencia... y de este modo es representado en el hombre a una con el nacimiento” (pág. 38) pero en el hombre lo único innato es la libertad. Para que esta libertad sea verdadera, el hombre no debe tener fundamento bueno o malo. Urba piensa de otra manera:

Sócrates, la idea del Mal era un puro concepto negativo, no era nada; era la estupidez pura o la ignorancia. Con el judeocristianismo, con nosotros, dijo enigmático y sonriente el astrólogo, el Mal comenzó a ser una fuerza espiritual activa, un componente esencial del alma del hombre concreto. «Ecco», dijo el padre Cherubini, y se sonó. De cualquier modo, aun en los orígenes del cristianismo, el armónico ámbito de las esferas ptolemaicas y sus números y su música, es decir, el viejo hogar construido hacía siglos por Pitágoras, Platón y Aristóteles, seguía siendo habitable; cabían en él el hombre y su alma doble, aunque en ella ya combatieran el ángel bueno y el otro. Al decir es tas palabras, el astrólogo señaló al padre Cherubini, tocándole con un dedo la barriga, y luego se señaló. «Nego!», tronó el padre Cherubini, uvos et yo semos la mesma substancia, semos la dual epiphania de uno solo spíritu. Ego son la epiphania positiva et non poluta y tú venís a resultar la antistrofa, la contradanza. O non evocás lo libro de Job?» (Castillo, 2010, pág. 264).

El cristianismo sostiene la idea de que el Mal es parte dual del hombre hasta en la modernidad. Esto no atenta contra lo que pensaron los antiguos. Pero con la llegada de la Modernidad, de la razón y de Kant, se pretende borrar la idea de que el Mal es parte del hombre:

Un nuevo crujido estremeció la Casa en el siglo IV. San Agustín, aunque consiguió tapar aquella primera grieta e incorporar el Mal a la concepción metafísica del hombre de la Edad Media, tuvo la premonición de que la morada se estaba rajando también por el lado de afuera. Y aunque no vio el Espacio, sintió el Tiempo. Porque la otra grieta fue el Tiempo. Había algo, algo inquietante en el Tiempo de su tiempo, que lo alarmaba y desconcertaba (págs. 264-265).

Había algo que alejaba al hombre de la perfección en el tiempo. El tiempo medieval de San Agustín se sustentaba en lo eterno. Si bien la vida del hombre era efímera, el arte podía trascender al hombre. Pero ya algunos medievales comienzan a observar que todo era finito.

Para el mundo antiguo, para el mundo precristiano, la verdad, las ideas morales, la belleza estaban por encima del tiempo, eran *sub specie aeternitatis*, y la eternidad era la perfección del tiempo. El tiempo era una degradación de lo eterno, más o menos

---

<sup>73</sup> Aunque la libertad, para Kant, se da en el obrar bien. Incluso contrariamente al instinto de supervivencia.

como el hombre era los escombros de Adán. Una caída. Una imagen móvil y evanescente de lo Absoluto. En cuanto al Espacio, no era nada. O casi nada. Era el sitio que ocupaba la mansión, lo finito, el borde que dibujaba lo real. El hombre, acostumbrado a ver las montañas sobre el fondo de la luz, el ábside de los templos contra el azul del cielo, sólo concebía el lugar donde aparecían, netas y claras, las obras de Dios y sus propias obras. Lo infinito era lo imperfecto, tan imperfecto como el Mal. La grieta en el espacio apareció después. Antes, se oyó el crujido del primer milenio. La Iglesia; mi santa madre («Tu agüela», murmuró haciéndose el distraído el padre Cherubini) ya había conseguido poner, a su manera, la casa en orden. El Mal era una necesidad del Bien; la Tierra, redonda y quieta, era como un plato que flotaba sobre un mar inmóvil; las estrellas resplandecían sobre nuestras cabezas para que recordáramos la grandeza decorativa del Creador. Y el Tiempo, el angustioso tiempo de San Agustín, se articulaba por fin con la eternidad (Castillo, 2010, pág. 265).

Lo infinito y eterno eran el Bien, lo terrenal y lo finito era el Mal. Pero apareció la razón, y desapareció la metafísica. Y con la razón vino la idea de querer demostrar la existencia de Dios, que es indemostrable:

El argumento ontológico, sí, dijo casi con melancolía el profesor Urba, argumento que fue, en rigor, la primera noticia que tuvieron los hombres de la muerte de Dios. «Ma, qué dice la Bestia?, se escandalizó el padre Cherubini. Digo que te calles, Custodio, y digo que en el momento preciso en que Dios necesitó ser demostrado por la razón, como si fuera un teorema, como si fuera un cálculo matemático, en ese momento se oyó en lo alto del cielo un gemido de agonía que conmovió las estrellas, la casa volvió a crujir, y el mundo, que más o menos habían re compuesto la teología, el papado y la espada de los príncipes, comenzó a ser este mundo. En ese momento, que duró tres siglos, apareció el espacio. Y apareció por los cuatro costados de la casa. Los viajes, las cruzadas, la construcción de las ciudades, según el profesor Urba, hicieron del atemporal e inmóvil mundo medieval un mundo cambiante y sometido a las leyes de la historia, y el espacio plano, la tierra, dejó de ser el lugar que ocupaban las cosas para transformarse en el medio por el que se desplazaban los hombres y las cosas. Bastó, una noche, alzar la mirada y contemplar el cielo, para sentir la angustia y el esplendor del espacio. La noción de inmensidad, el terror y la fascinación de lo infinitamente extenso, conmovieron la casa hasta sus cimientos. Y eso fue el Renacimiento. La infinita divinidad de Nicolás de Cusa, el sistema de Copérnico, los inagotables orbes fulgurantes de Giordano Bruno, iban por fin, a dilatar el mundo en todas direcciones. El arte, como siempre, intuyó mucho antes esa transformación, y creyendo contar un descenso al Infierno o inventar la perspectiva, cantó y pintó el drama de su tiempo: la rajadura que se abría en el techo, en el piso, en las paredes de la casa del hombre (pág. 266).

Y el arte que percibe la rajadura de su tiempo es el arte gótico medieval, que luego se verá manifestado el revivalismo gótico literario del siglo XVIII, donde surge el género (como ya se ha demostrado, en Inglaterra y de la mano del escritor Walpole), y que llegará hasta esta obra de la literatura argentina contemporánea en donde el diablo mismo se cuestiona el

problema de la pérdida de la metafísica y la angustia del hombre moderno. Pero como dice Culleré, Dante se adelanta a ese gótico y ve la crisis del hombre moderno aún antes. También el diablo habla de Uccello y una pintura gótica suya que va a ser fundamental para esta novela: *San Jorge y el dragón*:

En el Uccello, en efecto. Obsesionado por la idea de abrir un agujero en la pared, como decía Fra Angélico, soñando con romper la superficie plana, Uccello, el primer pintor de batallas y perspectivas, no sabe que ha descubierto otra perspectiva, un pasaje hacia otra cosa, ni sabe que en su corazón se está librando la última batalla entre el hombre medieval y el hombre renacentista... En Uccello se enfrentan el último de los estilos canonizados, el gótico, que abdicará un reinado de tres siglos, y una forma nueva, una nueva manera de mirar y de juzgar el mundo (pág. 267).

La obra pone en juego la simbología del Mal, presentándolo en forma de dragón, como cuenta la leyenda. Sin embargo, este dragón de la obra, como describe expósito y como puede apreciarse en la misma en la página 228 del libro, posee ciertas características propias de algunos insectos como las alas de mariposas. Esto probablemente se encuentre relacionado a los estudios sobre animales que el pintor estaba realizando, pero no dejan de mostrar a un dragón bastante débil: “Ese dragón es bueno. O se siente solo. O es como un niño de corta edad. No hay más que ver sus alitas de mariposa para darse cuenta” (pág. 229). La idea del Mal se estaba debilitando, pero *la casa del hombre permanecía en pie*. De a poco, la idea de Dios también va debilitándose y con ella va llegando la Modernidad:

cuando Galileo, Kepler y Newton llegaron al siglo XVII montados en la topadora de Copérnico, el hombre comenzó a recuperar la desnuda proporción de su ignorancia y la realidad humana empezó a ser, cada día, menos compatible con la irrealdad del universo. Pascal lo sintió ... El infinito silencio del espacio aterraba a Pascal; la radiante esfera cusana con su centro en cualquier parte y su circunferencia en ninguna le parecía espantosa. Lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño eran reinos de pesadilla comarcas que el hombre no sólo ignoraba, sino que lo ignoraban a él. El hombre había empezado a transformarse en el huérfano de la creación en un expósito (pág. 269).

Así, el hombre argentino tendrá una doble orfandad, y por eso la mirada de la Modernidad desde este gótico trasplantado que se da en *Crónica de un iniciado* permite mirar los tiempos modernos de una manera que no se aleja demasiado de lo europeo pero que sí adquiere cierta particularidad, especialmente ante un diablo que vive en Córdoba.

La metáfora gótica de la ruina es explicada por el diablo, la caída del pensamiento medieval ha convertido la creación, el mundo, *la casa del hombre*, en ruinas:

El edificio estaba en pie. Cribado de goteras, con las paredes desconchadas y llenas de grietas. No era todavía escombros, pero era una ruina, apuntalada aquí y allá por vigas que se iban pudriendo y que cada nuevo albañil, a quien todavía se podía llamar filósofo, reemplazaba por otras vigas que cedían y se venían abajo cada vez más rápidamente. Cuando el heroico y candoroso hombre renacentista entró en el mundo moderno se encontró con una mansión poeniana, agónica, caminando a tientas como un ebrio por habitaciones oscuras, entre viejos retratos de familia que ya no significaban nada... (Castillo, 2010, pág. 270).

Poe representa siempre esto en sus mansiones ruinosas recorridas por un poeta maldito, y Castillo lo hace en *La casa de cenizas*. Muestran con estas ruinas que la Ilustración tuvo la capacidad de desencantar al hombre a pesar de que la promesa era muy *encantadora*:

La liberación del conocimiento abre el camino al desarrollo de la ciencia. A todos les gustaría estar bajo la protección de un personaje que no sea filósofo, sino sabio. El papel que desempeña Newton para la Ilustración es comparable al de Darwin para los siglos siguientes. La física avanza de forma espectacular, seguida por las demás ciencias: la química, la biología e incluso la sociología y la psicología. Los impulsores de este nuevo pensamiento quieren llevar la ilustración a todo el mundo, ya que están convencidos de que servirá al bien común. Se parte de la base de que el conocimiento es liberador. Por eso apoyarán la educación en todas sus formas, desde la escuela hasta las asociaciones culturales, y la difusión del saber mediante publicaciones especializadas y enciclopedias destinadas al gran público (Todorov, 2008, págs. 12-13).

Sin embargo nada de esto logró salvar al hombre de la pérdida de sentido: “La Ilustración, con su pragmatismo, había escrito en su bandera la previsibilidad y la calculabilidad del mundo” (Safranski, 2009, pág. 51). El mundo es predecible y ha perdido su encanto misterioso, se han perdido las ilusiones que acompañaban al hombre medieval:

el despertar de los Tiempos Modernos fue, en términos espirituales, la quiebra más grande de todas las ilusiones de inmortalidad y conocimiento que soportó el linaje humano. La más grande hasta hoy, ya que la de hoy es la peor de todas. En nuestros días no queda un solo hombre, por grande y universal que sea, capaz de pensar el mundo como Imago, como mansión, capaz de rearmarlo desde sus escombros (Castillo, 2010, págs. 270-271).

La inmortalidad perdida no se refiere sólo a la del alma, también a la inmortalidad del arte. La Modernidad viene a plantear que absolutamente todo es finito. El último en intentar hablar de inmortalidad en la Modernidad para el diablo fue Kant:

Kant fue el hombre que hizo el último esfuerzo por poner un nuevo orden en el mundo. Se propuso salvar al mismo tiempo la razón, la fe, la libertad, las ciencias positivas, las ideas morales, la esperanza en la inmortalidad. Le costó la cabeza, pero durante unos años de luminosa locura discursiva armó el último refugio espiritual del

hombre. Antes, había que empezar por demoler lo que quedaba de la casa; después, reconstruirla sobre algún fondo. E inventó un lugar imposible: el tiempo y el espacio como formas del espíritu. La Última Thule de la razón. Sólo que, a partir de Kant, la razón pura ya no servirá para probar nada. Sólo es posible conocer los fenómenos, la aparición: nadie sabrá nunca qué es la cosa en sí, suponiendo que exista. Porque no es cierto que Kant instaló en la filosofía la cosa en sí: Kant la confino al mundo de los centauros o de los grifos. Qué puedo saber, qué debo hacer, qué me cabe esperar, se preguntó. La respuesta a la primera pregunta, la única que concierne a la filosofía, es sencillamente: nada. La matemática conoce: la metafísica es sólo el anhelo y la imposibilidad de conocer. En cuanto a las otras dos preguntas, las responden la moral y la religión, sólo que moral y religión hacen necesario a Dios, y Dios, la absoluta cosa en sí, es irreductible al conocimiento. ¿Queda la fe?, de acuerdo. Pero del mismo modo que quedan la poesía, los centauros, el álgebra irrefutable de las alucinaciones y los sueños. No hay siquiera una manifestación fenoménica de Dios como hay una aparición sensible de la rosa o de la piedra. La naturaleza no manifiesta a Dios: se manifiesta. Y las leyes de esa manifestación son, en suma, la forma de nuestro espíritu. Los abismos estelares que aterraban a Pascal, son el terror de no saber quién es ese que se aterriza al contemplar el mundo. La última pregunta de Kant, por lo tanto, fue preguntar qué es el hombre. Nunca la contestó. Tal vez debió preguntar qué es el hombre moderno, para que Nietzsche, un siglo y medio más tarde, pudiera responderle: lo completamente desorientado, todo lo que está completamente desorientado; eso es el hombre moderno (págs. 271-272).

Lo que Kant hace no ayuda a eliminar la angustia del hombre moderno, lo intenta pero no lo logra. Y no basta siquiera tenerlo al diablo encarnado en frente para perder la desorientación, porque el diablo ya no sabe ni qué hacer. Ya no anda recolectando almas, porque ya nadie cree en las almas. Este diablo ya no es el diablo de *Fausto*:

Durante siglos, como bien sabemos, el símbolo y la encarnación del mal fue el diablo, ya se apareciera como Mefistófeles en el mito fáustico del que se hicieran eco desde diversas leyendas medievales hasta Christopher Marlowe con *La trágica historia del doctor Fausto*, o Johann Wolfgang von Goethe con *Fausto*, o como Voland, en *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov. Pero eso era antes. El diablo de toda la vida representaba el mal sólido con su lógica simbólica de la búsqueda y captura de almas humanas y su implicación activa en los asuntos humanos y terrenales. Se limitaba a perseguir su objetivo tratando de invertir y de deslegitimar el orden social y moral establecido (Bauman & Donskis, 2019, pág. 19).

Pero Urba no tiene ninguna intención ni necesidad de intervenir en el orden social o moral. Incluso se encuentra más preocupado por asuntos metafísicos, y su único interés es inspirar a Esteban Espósito para que narre su historia, para que esto que ocurre en Córdoba trascienda a sus protagonistas. Este diablo parece abogar por la esperanza. La única

esperanza parece ser la esperanza en la inmortalidad de las obras del hombre, de la ciencia o del arte, no importa, sin embargo se conoce su finitud.

Curiosamente, el diablo no parece ser lo maligno que habita Córdoba en esos tres días. Para Bastián y Verónica, lo maligno es Espósito: “Verónica y Bastián habían dicho la verdad. La ciudad y sus historias eran anteriores a él, la ciudad lo excluía y lo rechazaba; mirado desde los ojos de Mariano, él era el Mal” (Castillo, 2010, pág. 345). Él sabe que Santiago está por suicidarse, pero no hace nada al respecto: “Vos sabías, y ahora si lo estoy diciendo, que Santiago se iba a matar. En rigor, vos lo mataste. ¿Lo viste todo, clarito y en relieve?, ¿desde el ojo?” (pág. 314). La imaginación adelantada de Esteban sabía que Santiago iba a matarse y no lo previno, lo contempló sin hacer nada. Ese es su infierno, ese es el precio de su alma o lo que sea que tenga. Por eso tiene que escribir, para salvar a Santiago de alguna manera, salvar a Graciela, a Verónica, y a él mismo. ¿De qué? De la mortalidad, al menos por un tiempo.

La crónica que narra presenta una visión de Córdoba limitada a la experiencia de esos tres días vividos en la ciudad y a la forma en la que el narrador, ebrio y drogado, percibe desde su limitada mirada ese mundo. Ese narrador es un hombre moderno que atraviesa el problema más grande de la Modernidad, el del espacio y el tiempo:

Quando Albert Einstein previno contra la perversión de la ciencia, puso de manifiesto que ese «pecado contra el Espíritu Santo» se da también en la modernidad. El espíritu de la ciencia, dice, brota de la capacidad que el hombre tiene de rebasar sus límites y sus intereses egoístas, y de dirigir su mirada a la totalidad de la naturaleza, a la que él mismo pertenece. La ciencia peca contra su propio espíritu cuando sirve solamente a fines egoístas, materiales. «Un ser humano», escribe Einstein, «es una parte del todo que llamamos “universo”, una parte limitada en el espacio y el tiempo. Se experimenta a sí mismo, con sus pensamientos y sentimientos, como algo separado de todo lo demás, lo cual constituye una ilusión óptica de su conciencia. Esta ilusión es para nosotros una suerte de prisión, que limita nuestras aspiraciones e inclinaciones a unas pocas personas cercanas a nosotros. Es tarea nuestra liberarnos de esta prisión» (Safranski, 2005, pág. 53).

Espósito debe liberarse de esa prisión intentando ver algo más. Comprendiendo la muerte de Santiago y su responsabilidad. Comprendiendo que su única perspectiva es algo maligno. Narrando para cumplir ese pacto que hizo con este diablo que ya no quiere su alma, porque ya las almas no importan. Porque en la Modernidad el problema del Mal y del Bien ya no es tan claro como lo fue para los medievales. La casa se ha caído y sólo queda la mansión de Poe en ruinas, desde la cual un poeta maldito y ebrio que camina en la oscuridad intenta

responder al problema del Mal, sin saber ya dónde está el Bien. Eso hace de esta obra, una novela que necesariamente debe ser leída en modo gótico. Y aunque haya muchos más elementos góticos para describir y catalogar, lo fundamental es la presencia de este diablo, que ya no es Metistófeles, y que viene a presentar un pacto moderno en el que el alma no es tan importante, porque nada es eterno.

## El poeta maldito y el alcoholismo en *El que tiene sed*

Nuevamente nos encontramos con Esteban Espósito, personaje creado a partir de Edgar Allan Poe. La presencia de este personaje que nace del Poe de *Israfel* es el motivo que hace posible la participación gótica de esta obra. Esta novela es, a simple vista, la menos gótica de todas las novelas de Castillo, por eso hablaremos de *afinidad gótica* y ya no de modo gótico o de género gótico. Culleré entiende por obras afines al gótico a: “obras ‘periféricas’ cuya adscripción al género puede resultar opinable” (2008, págs. 8-9). La afinidad gótica permite observar que todas las novelas de Castillo tienen un carácter gótico, aún opinable. Hasta esta novela, ha sido posible, sin demasiado esfuerzo, lograr una lectura gótica de las otras tres novelas escritas por Castillo, pero en esta se puede observar cierta dificultad. Sin embargo, el protagonista de la obra es un personaje gótico, ya lo observamos en *Crónica de un iniciado*, es un poeta maldito. Esta novela trata absolutamente del síntoma de su maldición: el alcoholismo. Si bien la enfermedad alcohólica de Esteban ya se apreciaba en *Crónica...*, el personaje llega a la decadencia en *El que tiene sed*.

En esta novela se ve con claridad la ambientación lúgubre o tenebrosa, ni siquiera exótica o inquietante, parece forzado hablar de una atmósfera gótica desde un principio. Pero en algunos episodios, eso sí puede verse sutilmente. Lo inquietante es el delirio de alcohol que, como predice el diablo en *Cronica...*, ha tomado por completo la vida de Esteban. El viaje a Córdoba ha sido unos años antes y ese encuentro con el diablo sigue presente en sus pensamientos. La locura y el delirio que ya eran bastante fuertes entonces, han empeorado radicalmente. La locura tiene algo de ominoso, algo de gótico. Algo que vincula al personaje con Poe, pero él no se siente del todo cómodo con esa idea: “Pero Poe esta noche, era otra imbecilidad. Ella iba a sospechar que estaba jugando al borracho prestigioso” (Castillo, 2005, pág. 13). Peo era un poeta maldito, la borrachera era parte de su maldición, pero el Esteban Espósito de *El que tiene sed* está demasiado decadente, no por eso deja de estar maldito. Continúa siendo aquel a quien el diablo se le rebeló y fue iniciado. La iniciación es a la escritura. Estando iniciado ya a la maldición de la escritura, el escritor alcohólico no puede más que recordar lo descubierto en ese viaje a Córdoba:



Hasta lo que Dios tiene que darme tiempo para hacer con nosotros, pensó. Dios o el que sea, y aun que ya esté todo bajo esta tapa y su reloj infernal que gira al revés. El infierno no son círculos. Hay parcelas, feudos, ciudades enteras. Y este humildísimo pedazo de infierno, este jardín con una sola flor, es el mío, es mi vida, carajo (pág. 15).

La idea de la vida como infierno proviene de las palabras del profesor Urba. El infierno, como castigo eterno, no existe, lo que existe es la vida y ella tiene lo suficiente de castigo. Urba le ha predicho trece años de decadencia y los está atravesando:

No había vuelto a escribir una línea en los últimos tres años, ni con tiempo o sin él tenía mayormente la intención de hacerlo, lo que aminoraba un tanto las posibilidades de que el Porvenir, o la justicia poética, rindieran tributo a su flor o siquiera lo acusaran de borracho. Lo que no era grave comparado con lo que iba a ocurrir de un momento a otro en esa misma mesa, porque la muchacha había bajado los ojos y estaba diciendo “sabés perfectamente que”, y de pronto se interrumpió. Que no se puede vivir así, quiso decir. O que te estás matando. O perdiendo el alma (pág. 15).

Pero Esteban no cree en el alma, sí en el suicidio, sí en el suicidio alcohólico de Poe. El personaje bebe igual que lo hace el Poe de *Israfel*. Hay algo de Poe en el personaje, algo en la forma de beber:

EDGAR. — Tienes razón. Lo que voy a hacer es suicidarme

THOMAS. ¡Edgar!

EDGAR.- ¿Tampoco? Entonces, voy a emborracharme. (*Bebe.*) (1995, pág. 85).

Esta obra termina de dar forma a este personaje nacido en *Crónica de un iniciado* que tiene sus orígenes en el Poe de *Israfel*: Un poeta maldito que no se da muerte, sino que enferma de alcoholismo.

Las referencias a Poe son constantes por parte de Esteban, muchas de las ideas del norteamericano lo identifican, a pesar de no considerarse a su altura, encuentra una similitud clara en su estado de *iniciado*: poeta alcohólico o poeta maldito. Referencia a Poe para explicar(se) su alcoholismo:

Porque basta que me susurren que no debo tomar, qué digo tomar, comer mierda, para que yo me sienta irrefrenablemente seducido por todo tipo de caca. Todo eso está en este libro. Y también en Poe. Sólo que menos dicho, fijate. Y por eso sospeché que deberías saberlo. Aquello del Demonio de la Perversidad (Castillo, 2005, pág. 17).

El personaje lee sobre alcoholismo y ve cómo Poe ya había escrito sobre eso, ya había comprendido el asunto en este cuento. Si bien Poe no habla en la obra del alcohol, sí se refiere a eso que hace que el propio ser humano teja su camino de perdición, de autodestrucción. El narrador considera que si actuamos según los propósitos del creador para vivir plenamente,

impulsados instintivamente a alimentarnos y relacionarnos sexualmente, se interpone una perversidad que nos lleva a la destrucción:

Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental. Se dirá, lo sé, que cuando persistimos en nuestros actos porque sabemos que no deberíamos hacerlo, nuestra conducta no es sino una modificación de la que comúnmente provoca la *combatividad* de la frenología. Pero una mirada mostrará la falacia de esta idea. La *combatividad*, a la cual se refiere la frenología, tiene por esencia la necesidad de autodefensa. Es nuestra salvaguardia contra todo daño. Su principio concierne a nuestro bienestar, y así el deseo de estar bien es excitado al mismo tiempo que su desarrollo. Se sigue que el deseo de estar bien debe ser excitado al mismo tiempo por algún principio que será una simple modificación de la combatividad, pero en el caso de esto que llamamos perversidad el deseo de estar bien no sólo no se manifiesta, sino que existe un sentimiento fuertemente antagónico (Poe, 2010, pág. 861).

Si bien el personaje habla de la confesión de un crimen perfecto y su condena tras haber confesado sin motivo aparente, Esteban aplica esto al alcohol. Él sabe que no debería beber tanto, y todos se lo dicen (eso le molesta), pero igual lo hace. El alcohol es la metáfora del precipicio de la que habla el narrador de “El demonio de la perversidad”:

Es simplemente la idea de lo que serían nuestras sensaciones durante la veloz caída desde semejante altura. Y esta caída, esta fulminante aniquilación, por la simple razón de que implica la más espantosa y la más abominable entre las más espantosas y abominables imágenes de la muerte y el sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación, por esta simple razón la deseamos con más fuerza. Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más ímpetu. No hay en la naturaleza pasión de una impaciencia tan demoniaca como la del que, estremecido al borde de un precipicio, piensa arrojarse en él. Aceptar por un instante cualquier atisbo de pensamiento significa la perdición inevitable, pues la reflexión no hace sino apremiarnos para que no lo hagamos, y justamente por eso, digo, no podemos hacerlo. Si no hay allí un brazo amigo que nos detenga, o si fallamos en el súbito esfuerzo de echarnos atrás, nos arrojamos, nos destruimos (pág. 863).

Al igual que este personaje, Esteban se siente víctima de este demonio: “el alcohol también pega en el sistema de recompensa, generando placer y reforzando la idea de que tomarlo es algo deseable para el organismo, lo que a largo plazo puede generar adicción” (Cremonte & Pilati, 2017, pág. 104). Esta sería la explicación de por qué el alcohólico, aun sabiendo que eso le hace mal, desea consumirlo, ese sería el Demonio de la Perversidad para la ciencia. Sin embargo, por más que podamos explicar científicamente este asunto, hay algo maligno en todo ello: en la respuesta del cerebro ante algo que le hace daño al organismo y

en la bebida que actúa generando placer. Podemos volver a la pregunta teológica que plantea Ricoeur, pero un poco modificada: Si Dios existe y es bueno, ¿por qué crearía el alcohol? (y por qué su hijo transformaría el agua en vino, volviendo a la tan maravillosa escena bíblica de las bodas de Caná que ya se ha detallado en el capítulo sobre *El evangelio según Van Hutten*). El alcohol es una de las formas del Mal, pero como todo Mal, viene acompañado del Bien de alguna manera. El Mal está presente en esta obra en forma de adicción alcohólica, toma la forma de esta enfermedad y todo lo que ella implica. La presencia del Mal permite pensar la obra en afinidad gótica, especialmente si este Mal está vinculado con Poe.

El alcoholismo pone seguido a Esteban Expósito ante el sentimiento de lo fantástico, pero ahora, a diferencia de los que le ocurrió en *Crónica de un iniciado*, hay una explicación: la embriaguez. No está presente la magia de Córdoba. Lo que se narra en esta obra son los sucesos de varios años en la vida de Espósito, años que pasan rápidamente, con mucho olvido, con mucho vacío en la memoria. Se despierta en un colectivo a Concordia y no sabe cómo llegó allí, pero sabe que la explicación no es sobrenatural: es alcohólico. En Córdoba todo lo que corresponde al sentimiento de lo fantástico es puesto en duda, se desconoce su explicación, pero ahora él no está en Córdoba. Sólo tiene su realidad:

Esteban Espósito, treinta y tres años, ex futuro maestro de su generación, había aceptado llamar finalmente con el más apropiado nombre de alcoholismo crónico, en un acto de coraje que un mes atrás lo había ennoblecido hasta la Bienaventuranza ante el espejo del baño, pero que no modificó en absoluto su vinculación cada día más estrecha con el whisky y la ginebra, si bien siempre le quedaba el consuelo intelectual de sentirse dueño (todavía) de una lucidez implacable (Castillo, 2005, pág. 23).

El temor más recurrente del personaje es a perder la lucidez, hay un temor muy poderoso a la locura. En su primer borrachera, Cecilia le relata: “te agarrabas la cabeza y decías que no que rías volverte loco, que no te dejara tomar nunca. Qué curda eras un amor” (pág. 54). Pero lo verdaderamente preocupante no ha de ser la locura, es la perversidad que también reconoce el Poe de *Israfel*:

Todos llevamos dentro un diablillo. Usted, y usted... El diablillo de lo perverso. Lo que usted llamó escalofrío no es otra cosa que la caricia del diablillo: nuestra perversidad, a flor de piel. Un duende corcovado, que nos obliga a escuchar lo que nos turba, y a hacer lo que no debíamos (1995, pág. 123).

Hay una diferencia entre ser víctima del Demonio de la Perversidad a estar loco: ni Poe<sup>74</sup> ni Esteban están locos. Han caído víctimas de este demonio. Esto se vincula con un escrito muy reconocido de Freud, “Lo siniestro”:

lo *unheimlich* se ha traducido, de manera poco adecuada, como lo siniestro o lo ominoso; la expresión que mejor capta el sentido que Freud le dio a este término se ría «no sentirse en casa». Lo *unheimlich* se suele identificar con lo raro y lo espeluznante; el propio ensayo de Freud emplea estos términos de manera intercambiable. Sin embargo, la influencia del gran ensayo de Freud ha provocado que lo *unheimlich* le haga sombra a los otros dos modos. El ensayo sobre lo *unheimlich* ha tenido una gran influencia en el estudio de la narrativa de terror y ciencia ficción (Fisher, 2018, pág. 10).

Ese demonio que acecha a estos poetas malditos está vinculado con lo *unheimlich* de Freud:

No cabe duda que dicho concepto está *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general (Freud, 1919, pág. 5).

Pero en la literatura, Freud observa otras formas de lo *unheimlich* que van más allá de lo angustiante. Para Fisher esto se vincula a lo raro y lo espeluznante. Tanto lo siniestro como lo raro y lo espeluznante pueden hallarse en la novela de Castillo, incluso es posible observar lo angustiante. Si bien esto no es suficiente para poder clasificar la obra como gótica, o leerla en modo gótico, sí nos permite observar su afinidad con lo gótico.

Tanto lo raro como lo espeluznante son elementos que están presentes en la novela y que permiten vincularla al género gótico.

Lo que tienen en común lo raro y lo espeluznante es una cierta preocupación por lo extraño. Lo extraño; no lo terrorífico. La idea de que disfrutamos de lo que nos asusta no acaba de dar cuenta del atractivo que poseen lo raro y lo espeluznante (Fisher, 2018, pág. 10).

La idea del Demonio de la Perversidad habla justamente del atractivo que eso que es perjudicial o aterrador para el hombre ejerce sobre él cierto atractivo. Esteban, como ya se ha establecido, sabe que no tiene que beber así, sabe que le hace daño, pero se siente atraído por la bebida: “Oí el ruido de una botella y unos vasos: desde hacía tres días, los ángeles del cielo no tenían otra voz. Un whisky, pen sé. ¿Uno?” (Castillo, 2005, pág. 49). En este homenaje a “El cuervo” de Poe, se presenta esa paradoja que constituye lo extraño, que para

---

<sup>74</sup> Se está haciendo referencia al Poe de *Israfel*.

Todorov es una de las formas que cobra lo fantástico: “Si decide [el lector o el personaje] que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño” (Todorov, 2006, pág. 41). El personaje sabe que la explicación de todo lo fantástico que él percibe tiene que ver con su alcoholismo. El mundo real no ha cambiado sus leyes naturales, pero él sí ha dejado de percibir las debido al alcoholismo. Enfermedad a la que cae a causa de ese Demonio de la Perversidad que misteriosamente hace que los hombres se dañen a sí mismos y atenten contra su naturaleza. Esto provoca lo extraño: “Lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño, la manera en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo” (Fisher, 2018, pág. 11). Lo extraño del alcoholismo es que está relacionado con lo familiar, ahí radica su problema. El hombre de los ojos de plata lo explica:

Yo creo que empecé porque sí. O por lo mismo que bebe todo el mundo, porque el alcohol siempre está a mano. En la paz y en la guerra, y sobre todo en la paz, en las bodas de la gente, cuando alguien nace, alrededor de los muertos (Castillo, 2005, pág. 88).

El alcohol es el más familiar de los vicios del hombre, es doméstico. Todo el mundo bebe y en todas partes hay alcohol.

Hace tanto tiempo que tomamos alcohol de forma tan natural que casi nos olvidamos de que es una droga. De hecho, es una de las más antiguas conocidas en Occidente. Si bien pueden haber existido muchos intentos de consumo de alcohol por parte de los humanos a lo largo de la historia (como comer frutas fermentadas, al igual que otros animales), los registros arqueológicos nos dicen que la primera vez que elaboramos bebidas alcohólicas fue hace unos diez mil años. Un poco más adelante en el tiempo tenemos los famosos banquetes griegos, en los que nunca faltaba el vino. Como en un asado de domingo, pero con bastante más cariño entre los comensales (Cremonte & Pilati, 2017, págs. 101-102).

¿Puede esta droga tan cotidiana volverse algo raro o espeluznante? Parece que sólo cuando se está ante la enfermedad el alcohol se torna espeluznante:

Aunque estemos familiarizados con él, no lo veamos como droga dañina y a veces hasta lo consideremos un medicamento, el alcohol genera una serie de efectos en el organismo y en la sociedad no tan simpáticos. Incluso, la mejor evidencia científica disponible nos dice que ningún consumo de alcohol es saludable y que es necesario que los profesionales de la salud dejen de apoyar esta idea errónea (pág. 102).

Por lo tanto, podría decirse que ciertas ideas erróneas en torno al alcohol muy asentadas en la sociedad hacen que los efectos que provoca sean algo raro y espeluznante. El miedo está

ligado al alcoholismo de Esteban, desde su consumo para soportar la sociedad por el miedo que ella le causa, hasta el miedo que le provocan sus efectos. El alcohólico comienza a observar que la sustancia lo daña, pero no puede evitar beber. Hay algo diabólico en esto.

Según Fisher, lo *unheimlich* procesa lo exterior a través de ciertas flaquezas del interior, eso podría comprenderse como el Demonio de la Perversidad de Poe y de Espósito, esa flaqueza que opera haciendo que los poetas malditos se tornen alcohólicos. Pero podemos encontrar otra arista en el alcohólico observándolo desde la perspectiva de lo raro y lo espeluznante:

Lo raro y lo espeluznante actúan a la inversa: nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior. Y ... lo raro es aquello que no debería estar allí. Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo «doméstico» (Fisher, 2018, pág. 12).

Lo que le ocurre a Esteban Espósito es justamente un extrañamiento por el mundo exterior que le hace necesario beber para poder soportarlo. Él comprende que tiene una relación compleja con el mundo y con los otros que radica en el miedo:

se emborrachaba por miedo a vivir y se acostaba con otras mujeres por miedo a vivir y no era capaz de confesarle a Mara que nunca la había querido por miedo a vivir, y a dejarla vivir, y ya ni si quiera escribía por miedo a vivir (Castillo, 2005, pág. 29).

Este miedo a vivir hace que el escritor maldito haya hecho ese pacto con el demonio en Córdoba, y por eso escribe, para evadir el mundo al que le teme. Esto lo conecta con la muerte, y aunque no se suicida, se está matando de alguna manera: “él de veras se había crucificado inmundamente, y se estaba matando, y se había hecho odiar por todos los que alguna vez lo amaron y ya había dejado de amar, y casi no podía sentir un solo sentimiento humano” (pág. 29). De lo raro, Lacan avanza hacia: “un *psicoanálisis raro* en el que la pulsión de muerte, los sueños y el inconsciente se libran de cualquier naturalización o sensación de familiaridad” (Fisher, 2018, págs. 12-13). Así, a Esteban no le es posible naturalizar el mundo exterior y el vínculo con los otros. Lo familiar le provoca extrañeza.

Por otra parte, lo espeluznante parece estar mucho más ligado a lo gótico y a lo *unheimlich*. Porque si bien también está ligado a lo exterior, lo raro es lo familiar y lo espeluznante no: “La sensación de lo espeluznante no suele emanar de espacios cerrados, domésticos y habitados: hallamos lo espeluznante con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano” (Fisher, 2018, pág. 13). Así, el alcohólico que despierta en un

colectivo a Concordia siente lo espeluznante de no saber cómo llegó hasta allí, ni cómo va a resolver la situación de dar una conferencia controlando su ebriedad en “El cruce de Aqueronte”. También en “Visitando las ruinas” se percibe el pasado en la metáfora, lo espeluznante de lo que sucedió en el pasado para que hoy se vean esas ruinas: él y Cecilia alcohólicos, están en ruinas.

Lo espeluznante tiene que ver con las cuestiones metafísicas más fundamentales que pueden plantearse; preguntas relacionadas con la existencia y la no existencia: «¿Por qué hay algo cuando no debería haber nada? ¿Por qué no hay nada cuando debería haber algo?» (Fisher, 2018, pág. 15).

Hay una serie de acontecimientos que han llevado a Esteban Espósito a este lugar en el que se está matando de alguna manera, como se mató Poe. Hay un destino que este personaje está cumpliendo, como el que cumplió Poe de ser un poeta maldito. La idea de destino es tan rara como espeluznante, y el destino le viene predicho desde *Crónica de un iniciado*, a los 28 años: “Karma *es in potentia*; está latente y al acecho, como tu alcoholismo de los próximos trece años, para expresarlo de manera profética e inexplicable, según se mire. El Infierno está en Esteban como Esteban ya está en el Infierno. *Es Esteban*” (Castillo, 2010, pág. 301). Al igual que un oráculo, el astrólogo (el diablo) ha predicho el destino que, en *El que tiene sed*, Espósito está cumpliendo: el infierno.

El concepto de destino es raro en tanto que implica formas enrevesadas de tiempo y causalidad que son ajenas a la percepción corriente, pero también espeluznante en tanto que plantea preguntas sobre el sujeto de la acción: ¿quién o qué es la entidad que ha tejido el destino? (Fisher, 2018, págs. 14-15).

En este caso, la entidad es diabólica, por lo tanto, lo espeluznante es innegable: “lo raro y lo espeluznante tienen mucho que ver con lo inquietante o lo terrorífico” (pág. 15), pero no lo suficiente como para considerar que esta es una obra de terror. Sí estamos en presencia de lo que Todorov llama extraño y, por eso, hay una afinidad gótica clara.

Por otra parte, la idea de diablo y del infierno siguen muy presentes, pero se han vuelto terrenales: no hay castigo, el infierno es en la tierra y son los trece años de alcoholismo que el diablo ha predicho. Esteban aún sigue ligado a Córdoba, la importancia que él le da a un cuaderno que lleva consigo y que le resulta muy importante tiene que ver con lo vivido durante esos tres días en ese viaje:

su ancho cuaderno Leviatán, de cuatrocientas páginas y, sobre todo, doscientas de esas cuatrocientas páginas cuadrículadas de su gran cuaderno de tapas duras, robado,

seis años atrás, en una ruinoso librería de Córdoba que, por si no se cree en el destino, se llamaba nada menos que Fausto (Castillo, 2005, pág. 30).

En ese cuaderno está cumpliendo su parte del pacto que tuvo lugar en su iniciación. El cuaderno es muy importante para él, allí están: “los diez primeros capítulos de algo que en términos generales podía llamarse su apuesta contra el tiempo, o el embrión, informe, pero el embrión, de su grande y verdadera con versación con el demonio: su Pacto con el Diablo” (pág. 31). Este cuaderno es algo maldito, pero es custodiado en el viaje en ómnibus por una figura angelical: una abuela.

Yo debí tener una abuela así, pensó Esteban casi con lágrimas, o aunque más no fuera un ama de llaves como ella. Nunca me hubiera atrevido a defraudarla. Nunca me hubiese caído de cabeza en la bañera al volver de madrugada, nunca me habría deslizado en la oscuridad para robarle el Licor de las Hermanas. Y todo, lo sé, todo habría sido distinto (pág. 28).

Esta imagen de aquel cuaderno maldito, cuyas primeras 200 páginas son fruto de un pacto con el diablo, es custodiado por esa mujer que irradia ternura. El cuaderno en el regazo de la abuela presenta para Esteban la metáfora del Bien y el Mal:

Y en cuanto al problema del Bien y el Mal, al fácil símbolo del demonio durmiendo protegido en el regazo de la abuela, al combate milenario entre la luz y las tinieblas, se lo regalaba a los pasajeros sin imaginación, ya que él había adivinado, hacía seis años, y también en un ómnibus, sólo que aquel iba al Cerro de las Rosas, que nunca hubo tal combate y que el gran Dostoievski le había errado fiero cuando murmuró aquella cochinada de “si Dios no existe, todo está permitido” (donde Dios viene a ser una especie de cuco o Cabo de Guardia boyando entre las nubes para que el pequeño Fiodor se porte bien y tome toda la sopa), porque lo realmente trágico es que todo está permitido siempre, exista Dios o no, o dicho de otro modo, que el único problema es el del Mal, y ahí sí que te quiero ver (pág. 31).

Y el problema del Mal se presenta como el alcohol. Y en ese alcoholismo es posible observar la presencia de lo extraño, que se manifiesta mediante estados alterados de conciencia que ya eran visibles en *Crónica...*, pero que se van acentuando a medida que transcurren los trece años que el diablo ha presagiado. La narrativa en torno a estos estados alterados de conciencia permite que la obra pueda ser considerada como perteneciente o participante de *lo raro*: “un afuera que irrumpe a través de encuentros con entidades anómalas desde un pasado lejano, en estados alterados de conciencia o en giros extraños de la estructura temporal. El encuentro con lo exterior suele acabar en conmoción y psicosis” (Fisher, 2018, págs. 20-21). Este tipo de narraciones puede ser incluido dentro de lo fantástico que culmina en lo extraño o dentro



del gótico explicado (por el estado alterado de conciencia del narrador), pero como el propio Todorov observa, lo fantástico es muy amplio: “Lo fantástico es una categoría más bien amplia que puede incluir gran parte de la ciencia ficción y de la literatura de terror” (Fisher, 2018, pág. 24). Así, lo raro funciona mejor que lo fantástico para pensar esta novela: “lo raro tiene una cierta relación con el realismo” (pág. 25), y lo gótico puede tenerla. Si bien Fisher considera que lo raro es mucho más acotado que lo fantástico y pretende delimitarlo, está ya claro que toda novela gótica tiene la presencia de lo raro. Lo raro puede encontrarse en el realismo, al igual que lo gótico. Es decir, el alcoholismo es real, el *delirium tremens* también lo es, la borrachera está construida de una manera muy realista en la novela, pero, ¿es realmente posible concebir ese delirio como realismo? No, sin embargo, la experiencia del personaje consta que realmente ha vivido desde el olvido hasta las alucinaciones. El mundo real no se percibe como realmente es en el estado alterado de conciencia de Esteban, el mundo exterior es raro y amenazador. Lo gótico siempre participa de lo raro, porque lo raro produce miedo.

Esteban Espósito tiene miedo. En primer lugar, aunque el personaje coquettee de manera permanente con la muerte, aunque se esté matando de a poco con la bebida, no quiere morir y teme la llegada de ese día. Pero la paradoja es que tiene miedo a vivir:

vivir implica que la felicidad no existe, y que, en todo caso, eso que ustedes llaman felicidad, ese sol risueño, esa pequeña flor de cada mañana, aunque es cosa buena a los ojos de Dios y se puede construir acá abajo y da alegría, no tiene nada que ver con mi destino (Castillo, 2005, pág. 38).

Su destino de poeta maldito no le permite la felicidad. Ese destino lo une a lo demoníaco, y él aceptó el pacto, se inició. Si bien el diablo no aparece porque ya no está en Córdoba, y Córdoba es el único lugar en el que es posible encontrarse con el diablo, encuentra signos de su presencia, cosas que le remiten a ese viaje. Como en perro en la estafeta de correo:

Cuando estaba por echar la carta vio a sus pies un perro de ojitos helados que lo miraba socarronamente. Un perro o algo así como una especie de perro. Y Esteban, que durante un segundo tuvo la nítida impresión de que alguien reía (una carcajadita en el centro exacto de su nuca, no hay un modo más humano de explicarlo), dejó caer el sobre en la irrevocable tiniebla del cajón. El perro, si se trataba realmente de un perro, era más bien pesadillesco, aunque algo cómico; tenía el aire de un jabalí liliputiense, pero peludo. Esteban, plácidamente, se sentó junto a la escalofriante criatura en el umbral de la estafeta (pág. 41).

El perro es una de las formas predilectas del diablo, pero también es difícil considerar que todo perro es el diablo: “La presencia de canes a los pies de las estatuas yacientes, particularmente femeninas –sobre todo en los últimos siglos del Medioevo– demuestra la dificultad de definir principios definitivos en este sentido, pues la imagen expresa entonces fidelidad y fe” (Muchembled, 2019, pág. 27). Esta especie de Metistófeles grotesco hace pensar en *Fausto*, pero todo resulta satírico. La solemnidad de lo diabólico, del Mal y de todo lo que se presenta en Córdoba como gótico adquiere un carácter grotesco o burlón, a la manera de Oscar Wilde en *El fantasma de Canterville*. Incluso, *La divina comedia* de Dante es satirizada en esa escena de la estafeta:

hizo como que leía las inscripciones grabadas en el cajón de las cartas. Cuando aquello se quedó quieto, leyó, extasiado e incrédulo, que Betty era bombachuda. Incrédulo no porque lo dudara, sino porque abajo firmaba Dante. Betty Bombachuda, Dante. Y todo envuelto inesperadamente en el dibujo de un corazón herido de un flechazo (Castillo, 2005, págs. 41-42).

Sin dudas, hay un sentimiento de lo fantástico en esa incredulidad rota en Esteban, no hay explicación, pero los elementos que podrían ser góticos se disuelven y todo se torna sátira. La Beatriz de Dante es ahora una Bombachuda y el mismo poeta lo declara. La atmósfera gótica se pierde, pero está en juego, como lo está en *El fantasma de Canterville*, aunque Wilde se esté burlando del género. Hay algo de humor en *El que tiene sed*. El humor, como en la obra de Wilde, esconde lo gótico, magnifica el sufrimiento brindándole un tono grotesco. Esteban ha enviado una carta sin dirección ni nombre de destinatario, la enorme carta que escribió a Mara nunca llega, y eso es tragicómico:

En el fondo de un buzón de madera donde Dante había dicho su última palabra sobre Beatriz y un asesinado corazón dibujaba para siempre su muerte, en algún lugar del país, del mundo, en un pueblo perdido del que Esteban no conocía si quiera el nombre ni se iba a molestar en averiguarlo nunca, yacía, porque la palabra era yacía, algo así como su propio corazón asesinado bajo la apariencia de un abultadísimo sobre sin destinatario, en el fondo mismo de un cajón de madera, como el propio Esteban algún día, vigilado socarronamente por un perro como de sueño con ojitos de jabalí (pág. 43).

Esteban se ríe, pero es doloroso. Todo lo que escribió en aquella carta no tiene sentido.

Mara, la destinataria de la carta y una mujer que lo ama sin ser en apariencias correspondida, es presentada como una víctima del Mal. Mara sufre por el alcoholismo de Esteban. Y él le escribe una carta que ella nunca leerá. Él se emborracha frente a Mara, que

en un principio no parece preocupada por la forma de beber de Esteban, pero luego sentirá miedo y le pierde el respeto. Esteban le firma un documento a Mara para dejar de tomar debido a un episodio violento que tiene bajo los efectos del whisky en el que casi pone fin a su pacto con el diablo:

a sólo tres días de mi regeneración definitiva, según un grotesco y humillante documento autógrafo, firmado por mí, depositado bajo llave en el alhajerito de Mara, en su casa, luego de mi última destrucción parcial de los espejos, cuadros y frágiles terracotas en mi casa, conducta que no era una primicia, y del intento de quemar la biblioteca, lo que si resultaba bastante novedoso y alarmante, quemar la biblioteca y mis carpetas y hasta cierto cuaderno de hojas cuadriculadas que Mara (y lo que ató esa vez en esta tierra le será atado en algún Cielo) alcanzó a quitarme de las manos antes de encerrarse en el baño (Castillo, 2005, pág. 51).

El alcohol no es parte del pacto, no es parte de ser un escritor maldito, es la forma que encuentran de eludir la realidad que les resulta insoportable.

Cecilia aparece en “Visitando las ruinas” para mostrarle ruinas, pero no las ruinas físicas que siempre aparecen en el gótico, sino las ruinas del hombre que fue, el hombre que no bebía y que pensaba que el alcohol era una facilidad para el artista, un “síntoma de voluntad enferma” (Castillo, 2005, pág. 53). Ese hombre que tomaba y se sentía enloquecer, que juraba que no tomaría más, ya no existe. Pero no puede emborracharse frente a Cecilia, aunque ella beba descaradamente, por respeto a esa ruina de aquel que se declaraba en contra del alcohol, y en el bar de enfrente se emborracha y encuentra los efectos anhelados:

Sentado ahí, con un vaso a mitad de camino, me sentía repentinamente dueño de una especie de eternidad. En paz con Dios y con los hombres. Qué mal le podía causar a un ser humano normalmente constituido un trago de whisky. A mí, sin ir más lejos, me llenaba de bondad y condescendencia (pág. 61).

Él se siente bien al sucumbir ante el Mal. En sus diarios, el autor afirma: “me temo que yo le atribuía al alcohol más virtudes de las que en realidad tuvo” (2019, pág. 287). Esteban, como alter ego del autor, considera que su adicción tiene en él más efectos positivos que negativos:

Ahí residen el misterio y el secreto del alcoholismo, y el que diga cualquier otra cosa miente. Que uno después se emborrache, es un accidente: el día que yo descubriese el límite, el inútil vaso donde esa felicidad se borra, el mundo iba a conocer una especie de Nuevo Elogio de la Locura que iba a dejar a Erasmo de Rotterdam a la altura de un gorgojo (2005, pág. 63).

El alcoholismo se parece a la locura y hay en la locura cierto encanto gótico. Le otorga cierto halo al poeta maldito:

Para Sluchevsky la dipsomanía no pertenece, en rigor, al alcoholismo. Este científico opina que el bebedor crónico periódico es un ciclotímico, o, en los casos extremos, un psicótico del tipo maníaco-depresivo. Los accesos de borrachera aparecen después de períodos lúcidos de la misma duración que los de la psicosis maníaco-depresiva y la ciclotimia. Si esto es cierto, la frase del poeta norteamericano Edgar Poe cobraría el valor de un autodiagnóstico científico: “En aquellos accesos de absoluta inconsciencia yo bebía, sólo Dios sabe con qué intensidad y en qué medida. Mis enemigos atribuyen la locura a la bebida, más bien que la bebida a la locura” (pág. 67).

Definir la locura no es sencillo, pero si pensamos en lo raro de ciertos estados alucinatorios, las sustancias tienden a provocarlos o acentuarlos: “el consumo puede facilitar la aparición de algún trastorno psiquiátrico” (Boiero, 2016, pág. 75). Pero Poe no se refiere a la locura clínica, sino más bien a esa imposibilidad de encajar en el mundo, a eso que lo hace un poeta maldito, como lo expresa el Poe de *Israfil*: “Siempre hay, alrededor de los hombres, más cosas de las que se pueden ver. (Confidente.) Algunos, si las vemos” (Castillo, 1995, pág. 91). Pero el *delirium tremens* es la locura ocasionada por el alcohol. Esta locura se hace presente en *El que tiene sed* en el capítulo titulado “De cómo vino el miedo”. Este delirio inicia a los 37 años del escritor, han pasado nueve años desde el viaje a Córdoba (Esteban tenía 28 entonces). Las dudas sobre la presencia o no de un mamboretá que ven él y Santiago se le presentan como en una epifanía:

el mamboretá estaba ahí y también fue visto por Santiago o mejor, Santiago vio algo, una especie de mántido, según dijo, una langosta. Lo cual dotaba de una cierta consistencia a la cosa, y, a menos que una alucinación pudiera ser compartida, le quitaba gran parte de su seriedad. Y aunque éste no era precisamente el momento de verificar si anotaba ciertas epifanías, de pronto le hubiera gustado releer no sólo su famoso cuaderno cuadriculado sino las tres carpetas que debían estar en alguna parte, a no ser pensó, que las haya quemado, a no ser que las carpetas, el cuaderno, Córdoba, la muerte de Santiago, Beatriz, Mara, pertenecieran al mismo universo de objetos al que, sin duda, pertenecía eso que *ahora* estaba viendo Esteban Espósito, treinta y siete años cumplidos, alcohólico crónico, que sí lee pero no no no escribe, profesión boludito de la Luna (2005, pág. 126).

Como no escribe, no está cumpliendo su pacto. Está sumido en un mundo de delirios alcohólicos del que no puede librarse. No es la intención entrar en un análisis clínico del alcoholismo de Esteban, nada aportaría esto a encontrar lo gótico de esta obra, sí es importante pensar la simbología del Mal en torno a la enfermedad de este poeta maldito. Especialmente pensando en el *delirium tremens*.

El personaje narra el miedo en este capítulo (“De cómo vino el miedo”) que es producido por la pérdida absoluta de control que provoca la abstinencia al alcohol, el *delirium tremens*:

-De las espectaculares formas psicóticas agudas y subagudas en que se estructuran las psicosis alcohólicas -el *delirium tremens*, la alucinosis alcohólica aguda, la depresión aguda delirante, la pseudoparálisis y la psicosis polineurítica o psicosis de Kórsakov-, la que goza de mayor prestigio, por decirlo así, la más misteriosa, la más augusta es el *delirium tremens* (Castillo, 2005, pág. 150).

Hay algo misterioso en el *delirium tremens*, algo espeluznante y raro, pero que es real:

Algunos pacientes pueden experimentar alucinaciones, las que pueden ocurrir en cualquier etapa de la fase de abstinencia. Un porcentaje reducido de pacientes en abstinencia alcohólica experimentan delirium durante las primeras 24 a 48 horas de la abstinencia. El *delirium tremens* es lejos la complicación del síndrome de abstinencia más grave y conlleva una amenaza a la propia vida del paciente. Generalmente ocurre de 48 a 96 horas después de haber consumido el último trago y debe ser monitoreado (Anderson, Gual, & Colon, 2008, págs. 116-117).

Este delirio del alcoholismo es muy aterrador. Nada parece comparársele. Por eso se ha asociado el alcoholismo a lo satánico, y su rehabilitación parece el proceso de un exorcismo:

Nadie se ha explicado, hasta hoy-continuó el anciano-, el carácter personal, yo diría singular, en sentido kierkegaardiano, en que se estructura la alucinación alcohólica. En la alucinosis sifilítica, por ejemplo, la visión de bastoncitos que recuerdan la forma de la espiroqueta, es un síntoma típico. El deterioro del lóbulo frontal llega a producir un tipo de alucinosis que nuestros drásticos precursores, los neurólogos del Santo Oficio, no sin alguna razón denominaban satanismo. La degeneración parcial de un lóbulo puede materializar visiones aterradoras en ese solo lado del espacio, si los físicos me admiten la figura. Pero esas visiones no difieren en general de las que aterrarán a un enfermo semejante. La pregunta, caballeros, es por qué el delirio y la alucinosis alcohólica parecen organizarse en torno a un núcleo existencial, absolutamente privado. Y yendo aún más lejos, por qué las psicosis alcohólicas, alucinatorias o no, delirantes o no, apenas admiten algo que se pueda llamar diagnóstico, ya que adoptan tanto las formas genéricas de la epilepsia, la parafrenia, la paranoia, como las de la *dementia paralytica* de la sífilis o el venerable satanismo (Castillo, 2005, pág. 151).

El diablo parece estar presente en la locura, porque esta locura es misteriosa, inexplicable, por lo tanto está muy cercana a lo sobrenatural. La descripción del *delirium tremens* de Espósito muestra una realidad muy aterradora, llena de elementos monstruosos (como el mamboretá que no sabe si fue real o alucinado) y percepciones alteradas que hacen parecer que él se encuentra en otro mundo, que ha perdido conexión con la realidad. La locura es un

poco eso, una pérdida de conexión con la realidad y es aterradora. El alcoholismo es un monstruo real, pero tan poderoso como los sobrenaturales:

El alcoholismo es la Hidra de las locuras, un Jano cuadricéfalo reproducido en los espejos deformantes de un parque de diversiones regentado por el demonio, una quimera que fuera al mismo tiempo un unicornio, un hipogrifo, un minotauro. No excluye una sola de las perturbaciones que conocen las patologías del pensamiento, de los sentimientos, de la memoria y de las acciones. Desde la hipermnnesia y la amnesia a las formas de confusión verbal atáxica, amencial, maníaca y coreica, o la falta de cualquier tipo de confusión verbal, incluyendo toda la gama de ideas delirantes fóbricas u obsesivas de despersonalización o de grandeza, pasando del sentimentalismo a la atrofia de los sentimientos, hasta la destrucción total del espíritu lindante con el estupor catatónico, nada le es ajeno (pág. 152).

Lo curioso de este tipo de alucinación es la conciencia de la misma.

se exagera mucho cuando se habla del *delirium tremens*. En primer término, la conciencia lúcida que el sujeto tiene de que sus alucinaciones, sus ilusiones de todo tipo, que le hacen interpretar equivocadamente objetos o sonidos, la conciencia de que aun las ideas delirantes, siempre relacionadas con las alucinaciones y capaces de variar tan rápidamente como ellas, son justamente eso, alucinaciones, falsas interpretaciones, ideas delirantes, y son tuyas, le permite, debe permitirle, aunque el esfuerzo lince con la muerte, mantener una actitud crítica, vigilante, ante lo que de otro modo podríamos denominar su demencia. Por descontado, el nivel de inteligencia del alcohólico es fundamental en este caso. También su carácter. Espero que no sonrían por lo que voy a decir, pero el riesgo mayor, la muerte, es, clínicamente considerado, el de menor importancia. Me explico. Puede producirse un paro cardíaco, una hemorragia cerebral, un infarto respiratorio. Un hombre violento, en estado de delirio, puede quizá matarse contra una pared. Pero difícilmente se arrojará por esa ventana, digamos, si es cucha las clásicas órdenes de acabar con su vida que, según se sabe, lo hostigan durante el síndrome. Su conciencia de que las voces son meramente pensamientos puestos en el espacio, órdenes que provienen de sí mismo, le impondrán una conducta de autocontrol. Es, por decirlo así, una locura lúcida. Como el arte. En cuanto al terror, si se me permite la expresión, es de carácter metafísico. No da miedo el monstruo, si no la certeza de que, aun no existiendo, se lo ve y se lo siente. En definitiva, caballeros, lo peor del *delirium tremens* es su nombre. El prestigio del latín le agrega, sin duda, un espanto adicional (págs. 155-156).

Sin dudas, todo lo asociado a lo delirante clasifica perfectamente dentro de lo raro, y lo raro encaja perfectamente dentro del gótico. El terror metafísico del que habla el hombre de los ojos de plata aquí, es un terror gótico.

Cuando Esteban se enfrenta a su delirio, observa toda clase de monstruos que sabe que no son reales, pero están ahí:

Un aguaviva al borde de su cama, hacía unos meses -pero en el entresueño, no despierto, no absolutamente despierto y con todas las luces encendidas como ahora-,

algo como una aguaviva cuya constitución gelatinosa pudo sentir en la palma de su mano antes de despertarse (estaba gritando otra vez ahora, estaba gritando con los ojos muy abiertos fijos en el borde de la máquina de coser, los vecinos iban a oírlo, Mara, pensó, Padre nuestro que estás en los cielos, pensó, *Ave María gratia plena dominus tecum*, y se oyó gritar otra vez, oyó gritar hijo de puta y se calló de golpe), aquello, ¿por dónde iba?, la flema rosada del aguaviva, por repugnante e irreal que fuera, tenía la cualidad de estar ahí. Como la luz de hace un momento, una vieja conocida (Castillo, 2005, pág. 127).

Esteban sabe que el aguaviva no está ahí, sabe que es una alucinación por el *delirium tremens*, pero esa alucinación tiene un sentido, un simbolismo. El simbolismo no se encuentra del todo en la criatura:

el animal no tenía, en sí mismo, nada de particularmente espantoso. Era sólo repugnante. Un alguacil más o menos injertado en el cuerpo de un gusano, lo que le daba un aspecto ambiguo, indeciso, de cosa inventada. Y Esteban dejó de temblar. Absolutamente inofensivo, decidió. Y tuvo la curiosa sospecha de que el pobre animal estaba aterrado. Las cortas alas vibrátiles emitían un suavísimo rumor-. Tres pares de alas -dijo Esteban-. Que no pueden permitirle volar, ni saltar. No con ese corpachón. Ninguna pata. Me muero de risa -dijo Esteban.

Y el monstruo se revolvió, agitó con desesperación las alitas, intentó vanamente segregar un seudópodo y, *plop*, desapareció.

Sobre la tapa de la caja sólo quedó una inquietante mancha rosada. Quedó o siempre había estado allí, y, en tal caso, no tenía nada de inquietante; pero, inquietante o no, por el momento carecía de importancia (pág. 128).

El monstruo es lo raro, está ahí pero no debería estar, eso es inquietante. Aunque Esteban sepa que es alucinatorio, el monstruo está. Le dice aguaviva, pero tiene alas. No se parece a una aguaviva marina. Sin embargo, lo simbólico es llamar a ese monstruo aguaviva. El simbolismo se encuentra en la palabra *agua-viva* y la misma sed de Espósito.

Lo simbólico comienza desde el título: *El que tiene sed*. Claramente la sed de Espósito es presentada como una sed alcohólica, pero detrás de esa sed, hay otra. La sed de algo más.

Cuando al autor se le pregunta por esa sed, contesta:

En realidad la sed de Esteban es una sed que va mucho más allá del alcohol. Lo que yo intento decir o lo que está en el libro, y debería estar lo haya estado o no, es que como autor yo no sé exactamente cuál es su sed, ¿no? Puede ser la sed de conocimiento, la sed de perfección, la sed de amor, la sed de lo que fuera, pero una sed que está... Digamos, es como si el alcohol fuera la metáfora de otra sed que él no va a descubrir nunca (Castillo, 2016)<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Conversaciones con el autor.

El autor no sabe, al igual que Esteban, a qué se debe esa sed, o de qué está sediento. Esa es la sed de Poe, la del propio Abelardo Castillo, una sed que no parece poder reconocer y cuya metáfora o respuesta paliativa es el alcohol. El personaje ya se ha encontrado con el diablo, ha comprendido el problema del Bien y el Mal. Pero el alcohol no tiene en realidad mucho que ver con el diablo, sin embargo sí tiene mucho que ver con el Mal. Por eso ve a la aguaviva. En la biblia, el agua viva se menciona en la historia de la samaritana:

Llegó a una ciudad de Samaria llamada Sicar, junto a la posesión que dio Jacob a su hijo José. Allí se encuentra el pozo de Jacob. Jesús, pues, fatigado del viaje, se sentó así junto al pozo. Era alrededor de la hora sexta. Vino una mujer de Samaria a sacar agua. Jesús le dijo: “Dame de beber”. Entretanto, sus discípulos se habían ido a la ciudad a comprar víveres. Entonces la samaritana le dijo: “¿Cómo Tú, judío, me pides de beber a mí que soy mujer samaritana?” Porque los judíos no tienen comunicación con los samaritanos. Jesús le respondió y dijo: “Si tú conocieras el don de Dios, y quien es el que te dice: «Dame de beber», quizá tú le hubieras pedido a Él, y Él te habría dado agua viva”. Ella le dijo: “Señor, Tú no tienes con qué sacar, y el pozo es hondo: ¿de dónde entonces tienes esa agua viva? ¿Acaso eres Tú mayor que nuestro padre Jacob, que nos dio este pozo, del cual bebió él mismo, y sus hijos y sus ganados?” Respondióle Jesús: “Todos los que beben de esta agua, tendrán de nuevo sed: mas quien beba el agua que Yo le daré, no tendrá sed nunca, sino que el agua que Yo le daré se hará en él fuente de agua surgente para vida eterna” (Juan 4, 5-14).

La alegoría del agua se refiere a la sabiduría que calmará la inquietud de su espíritu atormentado por la sed del poeta maldito. En el evangelio de Juan, Jesús hablaba simbólicamente de un agua sobrenatural, un “agua viva”, a la cual sólo puede acceder quien despierta a la conciencia del Mal que él mismo se ha ocasionado (el alcohol) y se arrepiente. Por eso el *aguaviva* de Esteban es monstruosa, porque Juan narra como Jesús interpela a la samaritana frente a sus pecados, y cuando esto ocurre ella encuentra la fe. Pero Esteban no, ve una aguaviva monstruosa representando sus males, cual retrato de Dorian Gray, que desaparece dejando una mancha, porque Esteban no encuentra la fe, por eso el monstruo está aterrado. Esteban tiene sed de escribir, pero no escribe, porque escribir no alcanza:

Probablemente haya en todo artista una sed de poder concretar estéticamente ciertas obsesiones o ciertas preguntas que son la obra de arte. Pero aun la obra de arte, yo creo que, no es el final de la cadena. Es como la metáfora de algo que está más allá. Si vos fueras un sacerdote, me dirías, *ese es Dios, hijo mío*. No, no puede ser, yo no lo creo. Yo creo que soy ateo. Lo que de todas maneras, a Dios no le importa en absoluto (Castillo, 2016)<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Conversaciones con el autor.



De esa sed de Esteban, el alcohol es un mero paliativo. No puede beber *el agua viva* de la sabiduría, entonces bebe alcohol. Algo que también parece ofrecer Jesús en las ya mentadas bodas<sup>77</sup>. La *aguaviva* le produce espanto, es espeluznante: “lo espeluznante, se constituye por una falta de ausencia o por una falta de presencia. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo” (Fisher, 2018, pág. 75). Esa presencia monstruosa no debe estar ahí, por eso Espósito la insulta groseramente. Y no es sólo por su extrañeza o por lo sobrenatural que esta presencia resulta, sino también porque no hay nada que esa aguaviva pueda ofrecerle:

Por más que Esteban, ahora, hubiese recibido como la sangre misma del Señor no ya moscato sino hesperidina, Licor de las Hermanas o incluso vino de misa consagrado, que viene a ser, y ya estoy pensando en círculo, pensó, la sangre misma del Señor. Pero si yo nunca tomé ese whisky, si justamente lo tenía reservado para cuando pasara esto. No, no para cuando pasara esto. Porque esto que estaba pasando no era simplemente el día en que ya no se puede bajar las escaleras para ir siquiera hasta el almacén, el día entre los días del alcohólico, la mañana fatídica y más temida en que se acabó el dinero, o las fuerzas, o el crédito, pero sobre todo las fuerzas, ya que la experiencia le demostraba que, aun sin dinero, aun sin crédito, aun en domingo y hasta en el horrendo Yom Kippur de Don Birnam, él era capaz de convencer a cualquier almacenero, *maître* de hotel, barman o incluso policía para que le agenciara, le vendiera, le fiara, le prestara o le regalara una botella de cualquier bebida alcohólica. Y sin necesidad de empeñar ninguna máquina de escribir, sólo mirándolo. Pero no, che hoy, 11 de octubre de 1972, no era ni siquiera la espantosa mañana siguiente en que se acabó la bebida y comienzan los calambres, las voces dentro de la cabeza al segundo de cerrar los ojos, la orina que hiede a acetona, el corazón que bombea hasta que los oídos estallan, o palpita tan tenuemente que es como deslizarse por una escalera afelpada hacia la muerte, no, esto estaba sucediendo de noche y hoy era El Día (Castillo, 2005, pág. 129).

Esteban está desintoxicándose y ya todo parece estar perdido. Por más que vea sus pecados, nada puede salvarlo, está maldito. Se mira al espejo y se ve maldito y atormentado. La *aguaviva* está allí para asustarlo, para revelarle su decadencia. Él se había preparado para ese día, el día del colapso, la abstinencia y el *umbral de la locura* que es el *delirium tremens*.

---

<sup>77</sup> También es posible observar una relación entre la simbología del agua que le otorga Santa Teresa de Ávila y la que le brinda San Juan de la Cruz en sus obras literarias. Sin embargo, se excedería el objetivo de esta investigación, aunque los autores sean medievales (un aspecto que permite acercar la obra de Castillo al gótico) y hayan sido referenciados en *Crónica de un iniciado* (Graciela lee a Santa Teresa y charlando con el diablo – Urba- se hace referencia a *Noche oscura del alma*). Se opta por dejar a un lado este análisis debido a lo extenso que puede resultar el desarrollo del tema. Sin embargo, se propone abordarlo en próximas investigaciones.

Como a Esteban la *aguaviva* se le presenta monstruosa, no puede tomarla, y sólo le queda el Mal, la locura, el demonio. La sabiduría que está alcanzando, es la sabiduría del Mal. Algo que los románticos observaban y que le otorga un espíritu gótico a esta novela. La referencia al Romanticismo es muy clara: Esteban lee el libro *Alcoholismo y locura* del doctor A. C. Strung, un libro ficticio de un autor ficticio (al mejor estilo Borgeano) sobre alcoholismo. *Strung* en alemán es tormenta, pero claramente hace referencia al *Strung und Drang* (tormenta e ímpetu), que fue el movimiento que generó lo que sería más tarde el Romanticismo. Estos movimientos surgen a partir de la filosofía de vida de Herder:

Herder tenía la suficiente arrogancia para pretender renovar el concepto de razón, aunque fuera contra Kant, con quien había estudiado y a quien le unían lazos de amistad. Herder se sintió intelectualmente unido a Kant mientras éste, en su periodo precritico, desarrollaba especulaciones cosmológicas sobre el origen del universo, del sistema solar y de la Tierra, así como investigaciones antropológicas, etnológicas y geográficas. Esta admiración ante la multiplicidad del mundo fenoménico respondía a su gusto. Pero sus caminos se separaron tan pronto como el filósofo de Königsberg empezó a trazar límites al entendimiento y a infravalorar la importancia de la intuición y de los sentidos. La *Crítica de la razón pura* era para Herder «palabrería vacía» y expresión de problemas insolubles y estériles. Objetó a Kant, como lo hará Hegel una generación más tarde, que el temor a errar podría ser el mismo el error. En todo caso, Herder no aceptaba las trabas preliminares en el plano de la teoría del conocimiento, y quería captar de lleno la vida. Habla de lo «vivo» en contraposición a la razón abstracta. Desde su punto de vista, la razón viva es concreta y se sumerge en el elemento de la existencia, de lo inconsciente, de lo irracional, de lo espontáneo, o sea, en la vida oscura, creadora, propulsora y propulsada. En Herder la «vida» adquiere un tono nuevo, un tono entusiasta. El eco se oirá desde muy lejos. Goethe, poco después del encuentro con Herder, pondrá en boca de Werther esta exclamación: «Por doquier encuentro vida y nada más que vida...» (Safranski, 2009, pág. 22).

La locura puede ser pensada por Herder como una forma de razón, una razón viva, no abstracta, vacía. El profesor Urba ya había criticado a Kant en *Crónica de un iniciado* y Esteban lo critica en *El que tiene sed*. Lo que critican es justamente la idea de razón. Con el *Sturm und Drang* ocurrió algo que hace que los escritores malditos sean una consecuencia del Romanticismo:

se considera genio a aquel en quien la vida brota con libertad y se desarrolla con fuerza creadora. Comenzó entonces un culto ruidoso a los llamados “genios del ímpetu”. Había en ello mucho de escenificación y pretensión, pero a la vez destellos de brío y confianza en uno mismo. El espíritu del *Sturm und Drang* quiere ser comadrona de lo genial que, se supone, dormita en la persona como una disposición superior y está a la expectativa de elevarse al mundo (pág. 23).

Estas ideas románticas se consolidan en los poetas malditos: Byron, Poe o Baudelaire. Estos poetas, como Esteban Espósito, viven “la vida fuerte”: “La vida en una efervescente y germinante inquietud tiene también algo de monstruoso, ante lo cual la conciencia se asusta. Herder apunta ... al abismo angustioso de lo vivo” (pág. 24). Por eso, el alcohol será un elemento común en los poetas malditos. Será parte de la irracionalidad que surge del miedo a vivir.

No queda más que el infierno para quien no puede beber el *agua viva*, pero como dice el diablo en *Crónica de un iniciado*, el infierno es en este plano, no en el más allá. El castigo es en vida. El infierno de Esteban es el alcoholismo:

El círculo alcohólico hace clara alusión a los círculos dantescos del Infierno, en los cuales el Dante-Espósito irá descendiendo en su búsqueda de sentido. Sin embargo, el infierno de Espósito es un infierno simultáneo, donde todos los círculos son el mismo a la vez, puesto que él mismo es también el infierno (Colazo & Sanchez, 2009, pág. 36).

Por eso es que es un laberinto, no hay una salida como sí la hay en el infierno de Dante. Al no poder acceder a Dios, no hay Purgatorio ni hay Paraíso. El pacto no tiene nada que ver con el infierno que atraviesa, aunque algo hay en la escritura que la vincula al alcohol.

Lo que resulta pertinente preguntarse ahora es si es el alcohólico un personaje gótico por sí mismo. Anne Rice hace una metáfora interesante en su obra: toma del alcohólico la sed que manifiestan sus vampiros<sup>78</sup>. Al igual que un alcohólico, el vampiro es un ser condenado, y sabiendo que al beber la sangre está obrando en el territorio del Mal, la bebe de todas maneras, sin importar las consecuencias. El vampiro, un personaje popular del panteón sobrenatural del género, es tan oscuro como un alcohólico. Ante Esteban Espósito, no se está ante un alcohólico común y corriente, sino ante un *escritor* alcohólico: un escritor maldito. Es posible pensar al escritor maldito como un arquetipo gótico. No todos los escritores alcohólicos son escritores malditos, pero este personaje está inspirado en Edgar Allan Poe. Así, se propone una lectura en modo gótico de este personaje arquetípico: el escritor maldito y alcohólico. Hay una particularidad en el escritor alcohólico y lo que ocurre con su obra frente a la adicción: la adicción se narra.

---

<sup>78</sup> It can be easily seen how the figure of her own alcoholic mother who once told her the craving of an alcoholic was “in the blood”<sup>25</sup> (“Prism” 153) and her Roman Catholic upbringing can be reflected into the creation of the figure of the vampire. “Anne most strongly portrays the vampire as a compulsive sinner, the thirst as an addiction, like the alcoholic for the bottle” (“Prism” 153) (Cortés López, 2007, pág. 71).

Los escritores son, por su propia naturaleza, quienes describen mejor que nadie la aflicción. A menudo han escrito sobre sus experiencias o las de sus contemporáneos, ya sea a modo de ficción o con cartas, memorias y diarios que han usado para mitificar o explorar sus vidas (Laing, 2016, pág. 22).

Y lo *bueno* de esto, es que la ciencia encuentra mucho trabajo en comprender y explicar el alcoholismo. Hay, detrás de esta adicción, algo muy misterioso, casi diabólico, algo bastante gótico. El *delirium tremens* es propio del alcoholismo y es muy extraño que tras unos días de estar desintoxicado el adicto delire de esa manera. Un ejemplo de ese estado en un escritor es el caso de John Cheever:

En mayo ingresó en el hospital con una miocardiopatía dilatada, el resultado de los tremendos estragos que el alcohol causa en el corazón. Después de tres días en la Unidad de Cuidados Intensivos desarrolló un *delirium tremens* tan violento que tuvieron que inmovilizarlo con una camisa de fuerza de cuero (Laing, 2016, pág. 16).

Los médicos pueden explicar la miocardiopatía dilatada, pero sólo un escritor será capaz de narrar el *delirium tremens* como se ha visto que lo hace Abelardo Castillo en su obra. Sin embargo, sigue siendo un misterio, como tantos otros que rodean a esta sustancia que está al alcance de todos. Volviendo sobre arquetipo del escritor maldito y alcohólico, es al menos curioso lo mucho que el oficio de la escritura se asocia a la bebida:

John Cheever y Raymond Carver no son los dos únicos escritores cuyas vidas destrozó el alcohol. Junto a ellos están Ernest Hemingway, William Faulkner, Tennessee Williams, Jean Rhys, Patricia Highsmith, Truman Capote, Dylan Thomas, Marguerite Duras, Hart Crane, John Berryman, Jack London, Elizabeth Bishop, Raymond Chandler... y la lista continúa. Tal y como Lewis Hyde menciona en su ensayo «*Alcohol and Poetry*», «cuatro de los seis estadounidenses que han ganado el Premio Nobel de Literatura eran alcohólicos. Cerca de la mitad de nuestros escritores alcohólicos acabaron quitándose la vida» (pág. 21).

Laing se pregunta qué impulsa a los escritores a beber y qué efecto tiene la bebida en su literatura. Cómo es posible que algo que los impulsa a la muerte les permita crear. Castillo en *El que tiene sed* narra el alcoholismo desde la experiencia. En sus *Diarios* menciona algunos aspectos de su vínculo con el alcohol, pero es esta novela la que describe mejor que nada toda su experiencia. Esta es la novela sobre el alcoholismo, y pensando en la *metáfora* de tener sed de algo más, es interesante considerar lo que plantea Laing: nadie mejor que un escritor para narrar la experiencia del alcoholismo cuando la ha vivido. Especialmente con la cantidad de dificultades que se presentan al hablar de alcoholismo:

El alcoholismo no es una dolencia que pueda definirse fácilmente. Según la Sociedad Americana de Medicina de la Adicción, sus rasgos esenciales son «falta de control con la bebida; obsesión por la droga alcohólica; uso de alcohol a pesar de sus consecuencias adversas y distorsiones en el pensamiento, principalmente la negación». En 1980, el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* abandonó por completo el término «alcoholismo» y lo sustituyó por dos trastornos interrelacionados: abuso del alcohol (definido como «el consumo reiterado a pesar de las persistentes consecuencias negativas») y dependencia del alcohol (definida como «consumo de alcohol combinado con desarrollo de tolerancia, síndrome de abstinencia y un deseo incontrolable de beber») (pág. 21).

Esteban sufre de dependencia, y lo dice el propio título de esta novela, tiene sed alcohólica, desea beber incontrolablemente, tiene síndrome de abstinencia y hasta *delirium tremens*. Pero si bien podemos distinguir dos conductas, no es posible comprender las causas de la dependencia de Esteban:

mi viejo Manual Merck en la edición de 1992 declara llanamente: «Se desconoce la causa del alcoholismo». En los años posteriores se han sucedido miles de programas de investigación y estudios académicos y, sin embargo, el consenso sigue siendo que el alcoholismo se debe a alguna constelación misteriosa de factores, entre los cuales cuentan rasgos de personalidad, experiencias tempranas, influencias sociales, predisposición genética y una química anormal del cerebro. Al enumerar estas posibles causas, la presente edición del Manual Merck concluye, con cierto desaliento: «Sin embargo, estas generalizaciones no deberían esconder el hecho de que el trastorno alcohólico puede ocurrir a cualquiera, sin distinción de edad, sexo, experiencia, etnia o situación social» (pág. 22).

Hay algo diabólico en el alcoholismo, y por eso hay algo gótico en él. Hay algo muy misterioso y sobrenatural en el *delirium tremens*, y eso también es algo gótico.

Lo diabólico se le presenta a Esteban como el demonio mismo en ese *delirium tremens*: “*Mi nombre de pila es Legión Apellido no tengo, yo también soy expósito*” (Castillo, 2005, pág. 58). Y también parece presentársele en la forma del doctor Miguel, aunque él lo prefiera a Sturm. Al llegar al manicomio, el personaje es recibido por su director, que tiene mucho en común con el astrologo. Por su parte, el manicomio es una suerte de infierno, de castigo. En él habita un escritor que también está maldito: está loco como muchos de los personajes de Poe (aunque lo nieguen, como el narrador de “El corazón delator” insistiendo en ser nervioso, pero no loco). En ciertas notas del doctor Miguel, aparecen alusiones a Poe: “No hay palabras para pintar el horror de ese lugar infecto, donde un paraviento hacía la noche en pleno día. Se descendía a ella por una escalera oblicua y empinada, sobre la cual un cuervo domesticado repetía de la mañana a la noche: ‘¡Tengo sed!’” (pág. 164). Esteban llega

a ese lugar desintoxicado, no necesita estar allí, pero el doctor Miguel decide aceptarlo. Las intenciones de Espósito son entrevistar a Jacobo Fiksler, la ficcionalización de Jacobo Fijman que estaba internado en el Borda. Se menciona al lugar como *Locópolis* y se dice que lo habitan hombres caídos de la luna, o lunáticos. Y él necesita estar con estos lunáticos, como él mismo en cierta manera, para completar su pacto:

Nuestro hombre está escribiendo un libro, de acuerdo. Ahora mire por la ventana ese sol, hija. Por qué no me lo convence de ir a las sierras. O al mar. Hay lugares tranquilos y adecuados en nuestro país. Esto, no sé si se advierte al alcance de lo que voy a decir, es un manicomio. Seré breve. Tenemos paranoicos, hebefrénicos, maniaco-depresivos, parafrénicos, atacados de satiriasis. Y alcohólicos, por supuesto. Sobre todo, un caso extraordinario de demencia alcohólica, el Viejo Poeta, que derivó en locura mística, don Jacobo, que es, si no me equivoco, el hombre sobre el cual nuestro hombre se ha propuesto escribir. El ruiseñor que canta en la tiniebla. Y también está Salustio (pág. 171).

Estos dos personajes que menciona concretamente el doctor Miguel, aportarán aspectos muy góticos a la obra. Pero es importante detenerse en el doctor Miguel y en el doctor Sturm.

El doctor Miguel es para Esteban el profesor Urba: “El doctor Miguel es un astrólogo que conocí en Córdoba y que ahora se ha vuelto filántropo. Su hermana y Jaroslav son errores estéticos. Errores míos, le aclaro” (Castillo, 2005, pág. 224), y en esta frase parece revelarse que él está viviendo todo esto como una alucinación alcohólica, como un *delirium tremens*. El personaje parece nunca haber salido de allí. Para Esteban, este manicomio es producto de su imaginación y representa el infierno, como el doctor Miguel representa al diablo que reina en este lugar. Ese manicomio es descrito como tal: “Que significa infierno –dice el doctor Miguel–. Y no me diga que no se lo anticipé. Aquí sucede de todo. Hay desplazamientos, se oyen gritos. Uno cree haberse acostumbrado, hijo querido, pero no. Sólo se adapta. *Arbor vitae!*” (pág. 238). Aunque Esteban no lo diga, cuando ingresa, el doctor, astuto como el diablo, sabe que tiene adicción a las anfetaminas además de al alcohol, sabe muchas cosas sobre Espósito que él no dijo, y sabe también que Esteban es incurable:

Yo, con el corazón en la mano, no puedo aceptarlo. Tengo que dedicarle el resto de mi vida. Claro que usted no viene a curarse de nada. Viene de visita. Usted ya se curó solo, juá, juá, yo me caigo desmayado, y como se curó viene munido de grabadores y cuadernos cuadriculados a entrevistar *in situ* a La Locura *sub specie* don Jacobo (pág. 72).

La Locura para el gótico es otra forma de razón. El arquetipo del loco gótico es el de Drácula, es el único que puede creer en el vampiro. Pero sigamos por un momento con el doctor

Miguel. La capacidad del diablo es la de conocer, es un sabio. No hay manera de engañar al diablo y aun así este no tiene ninguna intención de ayudar a Esteban, porque curarlo es una tarea imposible, pero tampoco quiere condenarlo. Los diablos de Castillo son diablos laicos, eso no quiere decir que *existan*:

No se puede reducir al demonio de Occidente a un simple mito, ya sea religioso o de carácter laico, como en las representaciones románticas francesas del siglo XIX lo cual de ningún modo significa que sea real, concreto. Mal que les pese a los teólogos cuyo oficio es el de suponer, el historiador, que tiene por objetivo comprender lo que mantiene unidas a las sociedades, no necesita de ese postulado para apreciar en su eminente valor los efectos de la creencia. Esta última constituye a sus ojos una realidad profunda, pues motiva los actos individuales como las actitudes colectivas: aun cuando piense íntimamente que el diablo no existe, debe tratar de explicar por qué aquellos que creían en su poder quemaban a las brujas en el siglo XVII, o bien por qué razones hoy se practican rituales satánicos para rendirle culto (Muchembled, 2019, pág. 10).

Lo que existe, como ya se ha dicho repetidamente, es el Mal. La figura diabólica sólo pretende explicar su existencia y por eso puede ser laico, porque aún el ateo sabe que el Mal existe, más allá de si cree o no en el demonio. De hecho, este diablo no es como Urba, no expresa con la misma soltura su rol demoníaco, pero tiene ciertas características diabólicas. Él también hace un pacto con Esteban: “usted hizo un trato. ¿se olvidó? Se le facilitan, ilegalmente, ciertas infracciones: accesos, excesos, encuentros y manifestaciones. ¿Epifanías, las llama usted? Se lo salva de la muerte prematura, etcétera. Y usted, a cambio, nos proporciona algo” (Castillo, 2005, pág. 239). Lo único que quiere el doctor Miguel es la grabación que Espósito ha hecho de manera ilegal de Sturm, pero no para quitársela, sino porque en ella está grabado el corazón de Salustio.

Salustio, el catatónico, representa al hombre de ojo de buitre del espléndido cuento de Edgar Allan Poe, “El corazón delator”, también es posible ver la influencia de “El entierro prematuro” en esta cuestión de la muerte en vida. Al igual que el ojo ciego del viejo del primer cuento, el catatónico simboliza algo más. El personaje de “El entierro prematuro” tiene miedo a ser enterrado vivo porque es cataléptico, no se encuentra en el estado de Salustio. Sin embargo, los dos están malditos:

hay enfermedades en las cuales se produce una cesación total de las funciones aparentes de la vida, y, sin embargo, esa cesación es una simple suspensión para darle su justo nombre. Hay tan sólo pausas temporarias en el incomprensible mecanismo. Transcurrido cierto período, algún misterioso principio oculto pone de nuevo en movimiento los mágicos piñones y las ruedas de hechicería. La cuerda de plata no

estaba suelta para siempre, ni irreparablemente roto el vaso de oro. Pero, entretanto, ¿dónde se hallaba el alma? (Poe, 2010, pág. 668).

Esta pregunta que se hace el narrador de “El entierro...” es el misterio que despierta Salustio, ¿está vivo? ¿Dónde se encuentra su alma? Salustio sufre frente a Esteban una muerte y debe ser resucitado. Eso que queda grabado en la cinta que él esconde en el pecho del catatónico, es el corazón dejando de latir y volviendo a hacerlo. Cuando Esteban está despertando y se encuentra junto a Salustio, que si bien no puede decir nada, está ahí:

Sentado ahora al borde de la cama de su estupefacto vecino, Esteban piensa que la palabra estupefacto es la indicada. Salustio, con los ojos muy abiertos, vislumbra algún sector del infierno que le está vedado a Esteban. O del cielo, por qué prejulgar (Castillo, 2005, pág. 231).

Cosas como las que ha oído el personaje de “El corazón delator” que niega estar loco: “Oía todo lo que puede oírse en la tierra y en el cielo. Muchas cosas oí en el infierno. ¿Cómo puedo estar loco, entonces?” (Poe, 2010, pág. 535). Pero el ojo de buitre del viejo es como Salustio, nadie sabe lo que ve: “Tenía un ojo semejante al de un buitre... Un ojo celeste, y velado por una tela” (pág. 535). Del viejo, apenas se oyen unos quejidos en todo el cuento, pero lo que sí se oye es su corazón: “Era un resonar apagado y presuroso..., un sonido como el que podría hacer un reloj envuelto en algodón” (pág. 540). Lo mismo ocurre con el catatónico:

“usted que se ha bajado de la cama y va hasta la cama de Salustio; escuche bien ahora”. Y de pronto algo más, acompasado, sordo, algodonoso, un ritmo sin cadencia ni vida, un inhumano ritmo como de un tambor percutido por un loco (Castillo, 2005, pág. 241).

Ese sonido del corazón, como el del viejo del cuento de Poe, es casi sobrenatural, y su latir no es vida, sino muerte. Es algo espeluznante. ¿Ahí está el alma de Salustio? Eso cree el doctor Miguel: “La discusión con Sturm pertenece a su esfera, a las letras. Lo que hay detrás, a la mía. Al alma” (pág. 240).

El doctor Sturm, además de representar lo tormentoso del movimiento que da origen al Romanticismo, representa a ese hombre que pretende salvar una vida que no quiere ser salvada. Su nombre quiere decir *tormenta*, y en todas las novelas de Castillo, como en las novelas del Romanticismo, cuando el protagonista se encuentra frente a algo que lo desestructurará, que lo *atormentará*, aparece la tormenta. En *La casa de ceniza* cuando la casa se cae, en *El evangelio según Van Hutten* cuando el personaje no sabe si irse o no, en *Crónica de un iniciado* cuando se encuentran en la quinta del Cerro de las Rosas, y en *El que*



*tiene sed* cuando el personaje se encuentra a Sturm. Este médico no se parece mucho al doctor Miguel, no se parece al diablo. El doctor Miguel le dice que no puede hacer nada por él y crea fichas *falsas* sobre Espósito, pero Sturm quiere ayudarlo, quiere *salvarle la vida*. A Esteban no le agrada Sturm, él ha leído su obra y piensa que este doctor odia a los alcohólicos como él. Así que su actitud hacia el médico es bastante hostil, especialmente cuando el doctor quiere supervisar sus escritos: “-Estos papeles son un poco más que notas. Y este cuaderno soy yo. Y no me lo supervisa ni lo lee ni lo toca nadie. Y ahora, si no es demasiada curiosidad: quién carajo es usted y por qué entra sin llamar” (Castillo, 2005, pág. 201). Y en medio de las discusiones, Esteban comienza a sentirse mal, tiene un cólico renal, producto de años de alcoholismo, prácticamente muere y el doctor Sturm lo resucita como Cristo a Lázaro. Parece entonces que, en oposición al doctor Miguel, Sturm representa al rey del paraíso. Cuando despierta, Esteban descubre que deliró durante tres días, y que Sturm *le salvó la vida*. Porque eso quieren hacer todos los que trabajan en el hospital: “intentamos curar a la gente, devolverles una razón para vivir o protegerlos de la demencia de afuera. Y usted vino a enfermarse del todo” (págs. 220-221), le dice Mariana. No se equivoca del todo, Esteban ha ido allí a concluir su pacto (la escritura) o terminar su maldición muriendo en un manicomio, y que siente que Sturm se lo ha impedido:

Salvar la vida, dice ella. Y está mal. ¿Quiere que siga? Lo que yo pensaba es que usted evitó mi muerte. Y eso no es salvar la vida. No sé si advierte el matiz. Quiero decir que un torturador, por ejemplo, puede hacer lo primero sin proponerse en absoluto lo segundo (pág. 222).

Sturm le asegura que él intentó suicidarse, que quiere morir, que como el catatónico, no está vivo. Está en el mundo con la mirada perdida viendo cosas infernales o celestiales (ya no se sabe cuál es la diferencia). Odia a Sturm porque él desea seguir allí, en la locura y la muerte, y Sturm quiere salvarlo. Pero Esteban no cree en la salvación, al menos no en la propia.

En primer lugar, Jacobo Fiksler representará al arquetipo del loco:

No me doy vuelta pero sé que ahí está, por fin. El loco que durante casi cuarenta años había deambulado por ciertos parajes donde, según me comunicará, hay seres de cuerpo renegrido y adornados con pésimo gusto, lugar enorme y sin color que es uno y a la vez muchos, la locura, el sueño, también el infierno. Lo que le sobra son nombres. Su característica, solía repetir pensativo, es la falta de color, y no es seguro que sea el infierno satánico porque no siempre resulta desagradable, y porque el infierno es un lugar del que no se vuelve y es un Castigo (Castillo, 2005, pág. 179).

Pero Fiskler no parece estar viviendo castigo alguno, y su locura tiene una lógica sobrenatural. Esa locura parece conectar la obra de Castillo al referir sutilmente a *El evangelio según Van Hutten*: “Todo el mundo quiere verme. Hace poco estuvieron unos. Venían del Mar Muerto. No los recibí. No hablo con pescados podridos” (pág. 183). Hay cierta lógica en sus palabras:

¿Ve ese árbol? Yo también lo veo. ¿Eso significa que esté ahí, que sea un árbol? Sí y no. Significa que, con la luz adecuada, vemos lo que hace falta ver. Para qué hablar, entonces, para qué tomar notas. Ya una vez vino otro. Anotó todo y escribió un libro. Los libros también son pescados muertos. Jesús y Sócrates no escribieron por eso. Pitágoras tampoco. El que vino aquella vez me amaba. Usted no (págs. 183-184).

Hay otra forma de razón en la locura que se parece a la lógica de Berkeley que usa Borges, eso es lo que se observa de los locos en el gótico. Se ve en ellos una forma de sabiduría que rompe con la lógica iluminista. Una lógica que habitualmente los otros personajes anhelan, como es el caso de Espósito, y buscan aprenderla, pero no pueden, no del todo: “No cometa el mismo error que los otros. Si quiere entrar en mi bosque, no se haga el raro. Ya le dije que el loco soy yo. Deje tranquilo el árbol. Hágame una pregunta matemática” (pág. 185), dice el escritor loco, pero nunca responde con lógica matemática a la pregunta que pide. Eso es lo que el loco viene a representar en el gótico, ese pensamiento divergente cuya lógica va más allá del mundo iluminado de la Modernidad. Por eso el escritor loco es *El ruiseñor que canta en la tiniebla*, porque allí donde nadie tiene nada para decir porque nada ve, él ve algo. Y eso es gótico. Este loco tiene una lógica bastante borgeana en torno a la escritura: “Ya no escribe, dice que Dios le hizo olvidar la forma de las palabras porque la escritura es demoníaca. Mata la palabra. Y tiene razón, qué quiere que le diga” (pág. 190), dice el doctor. El escritor loco piensa como Borges: “El maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos” (Borges, 2016, pág. 137) y hay en eso un peligro diabólico, por eso Espósito es un iniciado, porque la escritura, como la magia/brujería, se considera demoníaca.

Lo demoníaco, sin embargo, no representa necesariamente al Mal. Como en *Crónica de un iniciado*, en *El que tiene sed*, el Bien y el Mal son parte de una misma cosa, de un todo. No hay uno sin el otro. No se puede estar de uno u otro lado. Entonces, cualquier contacto con la sabiduría, el conocimiento o esa sobrenaturalidad creadora es diabólica. Y la función del alcohol cobra un simbolismo muy importante allí: ataca el hígado y el hígado es la

conexión entre el hijo y la madre en el útero, explica el doctor Miguel. La madre como símbolo de la creación nos ha dejado huérfanos en la Modernidad. La angustia del escritor moderno lo vuelve alcohólico porque está huérfano:

Hay una vuelta a la estructura del feto, una regresión en que la circulación hepática se reduce a la casi nada, igual que antes, cuando la edad de oro del flujo materno fetal. Sólo que para esa etapa, hijo querido, no hay panza materna alguna. No hay Madre Nutricia. Hay un sujeto adulto con hígado de niño, de angelito, un sólido huérfano o hijo de puta que alucina sus deseos según modelos delirantes por necesidad primaria de vivir. Ahí tenés el mito de Prometeo del siglo veinte, paparulo. Por eso los gavilanes de la cirrosis nos van a comer el hígado. Porque es el Intermediario, siempre lo fue. El Mensajero, el serafín que vuela entre el hombre y la divinidad. Entre la razón y la locura (Castillo, 2005, pág. 194).

El escritor, el iniciado, es ese mensajero y por eso siempre está al borde de la locura o del alcoholismo. Por eso el alcohol es también diabólico. Por eso está maldito. Porque el mal es necesario en la creación: “como fuerza creadora que por virtud de la negación, por espíritu de rebeldía, violenta lo inerte, lo dado, lo impuesto, y se transforma en una nueva afirmación, orden nuevo” (pág. 218). El diablo no es lo opuesto al Bien, el Bien y el Mal son parte de la misma cosa, porque hace tiempo que el diablo no se considera del todo Malo.

Al final, aparece una mujer de negro, ¿la muerte? ¿la mujer fatal?:

en alguna esquina me detuvo una mujer enlutada que tenía una flor blanca en la boca. No era la muerte ni era la locura ni es una alegoría ni fue una visión. Era una mujer vestida de negro, que apretaba una flor entre los dientes. Me llevó a una casa viejísima con escaleras que crujían. Me hizo sentar ante una mesa destartada, en el centro de una habitación enorme, y puso una botella sobre la mesa. Yo le dije que no podía beber, que debía buscar a la Sirenita. Se inclinó y me dijo algo al oído. Yo supe que no había ningún mal en eso. Y largamente reímos y bebimos (pág. 245).

Esteban ya ha abandonado el manicomio y ha comprendido algo, el Bien que hay en la oscuridad:

mientras el ruiseñor sigue cantando en la noche del manicomio con su voz no nacida para morir y Esteban sabe que cuando calle su canto él irá hacia el amor sin mañana, hacia el dolor, hacia la muerte, pero también sabe que está oyendo la voz del ruiseñor, esa palabra antigua, la infatigable voz que enseña que sólo del centro del dolor, de su negrura, se abre la felicidad en nuestro corazón, que sólo allí, en la profundidad nocturna del dolor resuena el canto de la vida, del mismo modo que se oye en la tiniebla el canto del ruiseñor que ya cantaba por encima de la muerte en la noche de los imperios derrumbados, antes de las pirámides, y antes, mucho antes de la terraplenada Uruk y sus cornisas pulidas como el cobre, y antes, en la medianoche de la horda, junto a las fogatas de los protohomínidos, antes de la palabra humana, el que alivió el corazón de Ruth en los trigales del destierro, el mismo del olivo que ya no

está en mi casa, que ya no está siquiera donde estuvo mi casa, el único que romperá a cantar cuando la tierra entera se oscurezca, porque aunque yo también muera, el pájaro que canta en la tiniebla no nació para la muerte (págs. 244-245).

El final de esta obra es plenamente gótico, porque condensa en él todo el pensamiento del género, condensa el conocer y reconocer la sabiduría y la belleza que se esconden en la oscuridad, en el mal y en la muerte. Este final gótico le da sentido a la presencia del Mal en el mundo. Al menos, para Esteban Espósito, que ha hecho un pacto con el diablo y va a cumplirlo. Y bebe algo que ya no es alcohol. Un final que Abelardo Castillo soñó, que se *lo mandó Dios*<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Conversaciones con el autor.

## Conclusiones

La literatura argentina, en la que se inscribe la obra de Abelardo Castillo, permite demostrar lo absurdo y simplista que es proponer a un género como una mera herramienta clasificatoria que establece límites, por el contrario, el género expande horizontes. La presencia del gótico en la literatura argentina es fundamental para considerar en esta cultura la manifestación simbólica que se configura a través del género e impregna la cultura: por eso el género es una institución del arte. Los géneros son modos de leer una obra. Toda obra pertenece a una tradición que, en el caso del gótico en la literatura argentina, se ha supuesto excluida de su canon. Incluir al gótico cambia el horizonte de expectativas, y amplía las posibilidades de lectura para resimbolizar la tradición literaria argentina mediante el punto de vista del género desde el que se propone la lectura de un grupo de obras. El género sólo es enriquecedor si deja de observarse como clasificador y se lo comprende como un modo hermenéutico de leer, como un horizonte de expectativas de la lectura, como posibilidad mimética de manifestación simbólica. Esto se ha demostrado mediante la lectura e interpretación hermenéutica de estas cuatro novelas de Abelardo Castillo.

Existen detractores del gótico que pretenden negar la presencia de la tradición gótica en la literatura argentina, pero las novelas de Castillo han permitido demostrar que sí hay un gótico argentino y este se impone dentro de la literatura canónica. Al *volver la mirada* (en palabras de Lopez Santos) sobre el género fue posible legitimar su excelencia e importancia en la literatura Argentina. Las novelas de Abelardo Castillo, obras de indiscutible genialidad literaria, han podido ser leídas en modo gótico sin mayores dificultades. También se han podido observar y explicar la tradición que las configuran en detalle y las modificaciones que el género sufre al ser trasplantado, considerando el color local que adquieren gran parte de sus elementos. Como ser el castillo gótico que debe ser remplazado por la casa gótica, pero aún cumple la misma función. Muchos de estos elementos han sido reconocidos en las obras y se han descrito y caracterizado en la investigación sin dejar de observar las influencias góticas que atraviesan a la literatura argentina en general, y a Abelardo Castillo en particular.

Toda obra gótica (sin importar la forma en la que participe del género), está atravesada por la experiencia de la Modernidad. Una experiencia tan voluble como los géneros que en ella se desarrollan, es por eso que puede existir un gótico argentino, un gótico latinoamericano, uno norteamericano, uno europeo y es por eso posible trasplantar el género a cualquier cultura. Esto se debe a que los géneros no son estáticos y se adaptan a su entorno, pero también porque la Modernidad no es un fenómeno del cual una cultura pueda escapar sencillamente y los géneros literarios han surgido en respuesta a ella, particularmente el gótico, que es el primer género que surge y se reconoce a sí mismo en la novela *El castillo de Otranto*. Si la Modernidad es una progresiva Iluminación, la rebelión mediante una manifestación literaria es necesaria. Si bien la literatura argentina nace a comienzos del siglo XIX, la nostalgia que hereda de la Edad Media europea es explícita. Como hija de España, Argentina construye su arte con esa herencia, incluso incorporando en su arquitectura al neogótico en diversas iglesias que se expanden por todo el territorio argentino, como la Iglesia del Sagrado Corazón o Iglesia de los Capuchinos que se yerguen con sus agujas al cielo en la ciudad de Córdoba, y que Abelardo Castillo muestra en su novela. Aún sin ruinas medievales, se manifiesta una nostalgia medieval en el arte argentino. El argentino es un huérfano, y por lo tanto ve la Modernidad desde un no ser: ni europeo, ni americano. Por lo tanto el gótico argentino tendrá algunas particularidades que se cotejan en la obra de Castillo. La sensación de que todo es efímero se observa en cada una de las novelas, incluso el arte renuncia a ser trascendente. La modernidad viene a dejar al hombre sin casa, y el argentino se siente sin casa porque su tierra no es del todo suya, porque no es indio ni europeo.

La filosofía gótica consiste en oponerse al Iluminismo. Para eso, construye una atmósfera que se opone a la luz, una atmósfera oscura e irreverente que se ha visto manifiesta en mayor o menor manera en las novelas de Castillo. Curiosamente, en esta época de liquidez, los géneros parecen conservar mucha más estabilidad de la sospechada. A pesar de haber nacido en el siglo XVIII, el gótico sigue preservando la necesidad de una atmósfera, que se constituye de manera diversa, pero siempre lúgubre y sombría. Esto parece obedecer a la necesidad de un sistema de clasificación de obras literarias: hay estabilidad en los géneros literarios y discursivos. Esta paradoja nace debido a la necesidad de consumo que parece limitar al género a ser una herramienta del sistema, pero el poder de apertura de horizontes de expectativas que los géneros permiten resulta mucho más trascendente que su

funcionalidad clasificatoria. También, a pesar de que existe cierta estabilidad, se ha demostrado que los géneros sufren mutaciones: las obras ya no son representantes de un género y, además el rol de establecerlo queda en manos del lector y ya no del autor. Cuando el lector elige un género para leer una obra, abre ante sí un horizonte de expectativas y una interpretación particular de la simbología que se manifiesta en la obra. Si bien hay un horizonte intraliterario y uno extraliterario que le otorgan un potencial de sentido, esta potencialidad puede ampliarse. Y eso se logró al proponer una lectura gótica de las novelas de Castillo, profundizando el sentido de las obras y ampliar su potencialidad.

Todo texto está sujeto a un género que media para fusionar los horizontes del texto y del lector. Los géneros literarios constituyen un recorte histórico de diferentes tipos de discurso que fueron clasificados como literarios. Estos textos fueron institucionalizados y establecieron así una norma. El gótico, como género literario, dispone ciertas normas, que al ser leídas mediante el método hermenéutico ha permitido configurar la simbología que le es propia, pensando particularmente las formas que se simboliza el Mal. Se ha logrado demostrar que el gótico de Castillo está constituido por una narración inspirada en los mitos de la cultura que se encargan de simbolizar el Mal, principalmente: el diablo. Estas obras se levantan, como dice Ricoeur, sobre *el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir* en la búsqueda de algo más, algo que se desconoce, pero de lo que se está *sediento*. Y ese desconocimiento hace que la única posibilidad de constituirse sea mediante el símbolo de la ficción. El símbolo se encarga de mediar entre el relato y el mundo. Estas novelas, interpretadas como constitutivas de un género han procedido a reinterpretar también al gótico mismo, configurando el gótico argentino. Es decir, la simbología de las cuatro obras posee características propias de lo argentino, esto se puede apreciar principalmente en la atmósfera. El género se modifica en el trasplante desde sus orígenes ingleses o franceses al habitar el territorio y la lengua del argentino, y eso se ha logrado describir claramente al plasmar la atmósfera gótica que se logra en lugares lejanos a la Europa del siglo XVIII, en el territorio argentino. Esto ha permitido ampliar las posibilidades de interpretación de las obras, pero también ha permitido reconocer la goticidad de la literatura argentina contemporánea, ampliando sus posibilidades de interpretación dentro de la tradición que la configura. Se ha demostrado que negar la existencia de los géneros es imposible; ya sea por transgresión o adhesión, la obra literaria no puede renegar de su participación en los géneros. Lo que puede

hacer, es permitirle al lector un modo de lectura acorde al género que considere adecuado. Por otra parte, el tiempo también modifica al género, porque cada obra que se incorpora a él, lo modifica. Por lo tanto, al realizar la lectura de las novelas de Castillo en modo gótico se ha modificado al género. Esto no se ha logrado sin un correlato, como dice Tinianov, cada texto pertenece a un sistema que va configurando sistemas que constituyen la cultura (otro sistema). De manera que las influencias de autores góticos es uno de los correlatos demostrados que permitieron incorporar al sistema gótico a las novelas de Castillo.

El pacto de lectura desde el gótico, ha proporcionado otra manera de leer las obras, aportando otra forma de ver a su vez a la literatura argentina. Al reconocer la participación del gótico de estas obras se sostienen relaciones con las obras góticas ya existentes. Es el gótico el eslabón desde el cual se ha establecido una relación con el resto de la literatura en esta tesis. No se ha ordenado las obras en un anaquel de librería o biblioteca, sino que se ha encontrado otra manera de vincularlas con el resto del universo literario desde el gótico. Las obras de Castillo hacen mutar al gótico al ser leídas a su modo. Con lo anterior no se trata de orientar el consumo; se ha pensado el gótico como una de las instituciones de la literatura, aun cuando no se pueda apartar a los géneros de las industrias culturales. No es sólo el género gótico el que define a las novelas de Castillo, sino que las novelas de Castillo (re)definen el género en la cultura argentina.

La arquitectura gótica, que revive en el siglo XVII, es un estilo de carácter religioso que manifestaba las tradiciones cristianas y el espíritu de sus naciones. Abelardo Castillo recrea esto sus novelas, como lo hacen los escritores románticos que dan origen al género gótico: con la nostalgia de ese arte trascendental de la Edad Media que parece imposible en la Modernidad. Lo católico configura lo argentino y eso es culturalmente innegable para el profesor de historia que narra *El evangelio según Van Hutten*, que se considera católico por el sólo hecho de ser argentino y no ser ni judío ni indio, es decir, aún siendo agnóstico. Esto demostró que no puede acusarse a un género en donde se manifiestan las tensiones fundamentales de la Modernidad de simplista. Tampoco cuando se observa que parte de lo que constituye al gótico es rescatar las raíces de una tradición para configurar una nueva mitología. Pero ante el estallido de obras góticas y de mala calidad que plagaron las librerías debido a la popularidad que había tomado el género, el gótico fue denostado y toda obra de calidad que fuera gótica se ignoraba o era considerada como perteneciente a otro género. Es



por eso que la obra de Castillo no fue considerada anteriormente como participante del gótico, siendo que lo sublime y el carácter de crítica religiosa que plaga las novelas han alcanzado horizontes superadores al ser consideradas como partícipes del gótico. No fue la intención de esta investigación clasificar la obra de Castillo exclusivamente gótica, sino demostrar cómo al participar del género se ampliaron las posibilidades interpretativas de ella. El gótico está presente en las novelas que se han investigado, y esto se debe a una tradición que marcó su influencia, y que también permitió el trasplante del género al territorio argentino, adaptando sus características al medio en el que se manifiesta.

El desencanto que provoca el Iluminismo, con esa idea de hacer *tabula rasa* no debería haberse producido en un país nacido en la Modernidad. Sin embargo, este país hereda la tradición católica con una gran fortaleza, junto con todo lo que eso implica. Por eso, el desencanto moderno está fuertemente plasmado en las novelas de Castillo: los personajes se encuentran frente al nihilismo. Por otra parte, el Iluminismo no cumplió su promesa de un futuro brillante bajo la luz de la ciencia y la técnica, se perdió la esperanza en ese mundo y el hombre se encuentra en un mundo desencantado, incrédulo en el progreso y lleno de incertidumbre porque ya no hay en qué creer. Y eso atraviesa prácticamente toda la obra de Castillo, incluso se manifiesta en los pensamientos de sus *Diarios*, en *Ser escritor* y en *Desconsideraciones*; en estas obras, este pensamiento está centrado en el desencanto estético, como lo observan también sus personajes, en especial Matías Wenzel. En este mundo desencantado, la providencia ya no es posible, no es lógico creer en Dios como guía del destino de los hombres para Castillo y sus personajes; tampoco es posible creer en el progreso que no ha ofrecido nada más que la pérdida absoluta de la metafísica que tanto añoran; así que sólo queda el nihilismo de esta tercera etapa de la Modernidad, que es lo que el gótico contemporáneo presenta no sin nostalgia de la providencia. La obra de Castillo surge cuando la fe en el progreso está agotada, no hay Dios en qué creer, tampoco hay ciencia. Han caído todos los mitos. Y como dice Negroni, si lo solar (Iluminismo) ha fracasado, la oscuridad debe tener algo que ofrecer: un don. Castillo explora el don de la oscuridad en sus novelas y eleva el gótico a lo sublime, sosteniendo la idea de escuchar al *ruiseñor que canta en la tiniebla* o rescatar rollos de una cueva o recorriendo los laberintos de una casa o pactando con el diablo. Los personajes nihilistas de Castillo buscan reencantarse con la búsqueda de

algo que sacie la sed en medio de este desierto sin verdades y lleno de muerte, así se configuran las novelas de Abelardo Castillo dentro de la filosofía del gótico contemporáneo. Tras leer las novelas de Castillo en modo gótico se ha transformado al género, principalmente, desde la forma de plantear el problema del Mal. Más allá de la existencia de Dios, el Mal existe. *Crónica de un iniciado*, por ejemplo, quiere refutar la idea del Mal de Kant, y eso es bastante gótico. Porque para el gótico el mal no está separado del bien, ambos son parte de la misma sustancia, no es un problema del libre albedrío de la naturaleza humana, es algo que existe para que exista el arte, no hay un sentido moral tan claro como Kant espera. La temática del Mal se manifiesta de una manera diferente de acuerdo al momento histórico en el que la obra es escrita, si bien aún es un asunto no resuelto ni por la teología, ni por la filosofía, ni por la literatura; este misterio es abordado de manera particular en las obras de Castillo. El tema del Mal ha sido sobre todo lo que ha permitido sostener la lectura gótica de estas novelas, ya que, mientras el tema siga sin resolverse, seguirá existiendo el gótico. Antes del Iluminismo, el Mal era sólo un problema religioso, pero la literatura lo profana y ciencias de lo más diversas empiezan a preocuparse por él. El Mal en la literatura se vuelve terrorífico y se comienza a manifestar, junto a él, la figura del diablo, que deja de ser una figura religiosa, también se la profana.

Rescatar la herencia gótica que influencia a Abelardo Castillo para hacer estas obras, más allá de la temática del Mal (que resulta demasiado universal), es fundamental para la lectura en modo gótico, porque es necesario inscribir las obras en una tradición gótica. Y son muchos los que construyen el castillo gótico argentino, especialmente si pensamos el Río de la Plata, como propone Cortázar. Son demasiados los escritores que configuraron la tradición en la que se inscribe Castillo con sus novelas, por lo que se optó sólo por considerar a tres como fundamentales en la configuración de la *casa gótica* del autor: Cortázar, Borges y Quiroga. Aunque Cortázar argumente que el gótico es el género literario que le es más natural al hombre (el niño es naturalmente gótico) lo cierto es que la inscripción dentro de una tradición permite vislumbrar mejor el camino de consolidación del género en la historia de la literatura argentina para fortalecerlo en el presente. Esta tradición es heredada de grandes maestros alrededor del mundo. La influencia gótica se recibe y se adapta, el homenaje es sublime y modifica al género. La literatura argentina tiene una poderosa tradición fantástica, y lo sobrenatural juega en el gótico un rol fundamental, porque en él prevalece ese estado de

vacilación que en lo fantástico (según Todorov) se resuelve. En general, la literatura del Río de la Plata es fantástica, pero Castillo no considera a su obra como parte de esta tradición fantástica. Entonces, la lectura en modo gótico de sus obras parece más acertada que la lectura en modo fantástico. La lectura gótica nos acerca a su visión ominosa y el simbolismo religioso que se manifiesta desde la agnosia. Leer la obra de Castillo desde el gótico ha obligado a atender a su atmósfera y lo que ésta representa, a las representaciones del Mal que se manifiestan, a lo perturbador de sus personajes, la adhesión sin freno a la causa contra el Iluminismo y el poder de la estética gótica. Al leer la obra de Castillo en modo gótico, se pueden comprender las críticas a los dogmas religiosos y a la Ilustración, la mirada desencantada del nihilismo. Hay en sus personajes un intento de alcanzar la redención y trascender, sin un ápice de fe. Por eso el Mal y la religión están tan presentes en sus novelas. El gótico de Castillo es sutil, como lo prefiere Lovecraft. Sus arquetipos no se presentan con la forma clara, sino que exigen ser revelados e interpretados como tales. Lo sobrenatural es una presencia tan sutil que no logra distinguirse de lo ominoso o del delirio, no del todo; a excepción de *La casa de ceniza* en donde lo sobrenatural es muy claro y manifiesto.

La hermenéutica permitió que estas obras fueran leídas como góticas y se ampliara la fricción de sentidos que generan. Tanto el gótico como la hermenéutica se oponen a la Ilustración tratando de establecer nuevos modos de comprender el mundo, el gótico creando arte y la hermenéutica interpretando. Por lo tanto, la comprensión hermenéutica de las novelas de Castillo en modo gótico ha alcanzado los resultados esperados y los ha superado. Se consiguió construir una tradición genológica que vincula a Castillo con el gótico sin forzar la interpretación, mediante las influencias que se manifiestan en sus obras. Se han encontrado en todas las obras elementos de la tradición genérica del gótico, incluso *El que tiene sed* resultó participar sin esfuerzo del género debido a la influencia de Edgar Allan Poe. Esta influencia ha dejado una marca gótica en Castillo que, aunque él no pretenda responder a al género, termina haciéndolo, como dice Cortázar que ocurre con gran parte de los escritores del Río de la Plata. El autor rescata una tradición y la redefine al referenciar a Poe, y modifica el género porque el norteamericano es un clásico del gótico. La perspectiva semiótica nos hubiera apartado de la tradición gótica que se manifiesta en las novelas, y no hubiera dado la posibilidad de modificar el género. La lectura hermenéutica ha permitido caracterizar un gótico argentino de mediados del siglo XX considerando participes de él a novelas que nunca

antes fueron leídas como tales (a excepción de *La casa de ceniza*), permitiendo afirmar la existencia de ese gótico en Argentina, durante el siglo XX; y que responde a una tradición nacional y trasplantada a la vez. Ya de por sí, las obras se corresponden con la tradición del género *novela*, por lo que responden a ciertos modos de leer que el lector anticipa desde su *horizonte de expectativa*. Si a esto se le ha sumado una correspondencia con el modo gótico, el horizonte se expande. Esta tradición es lo que Ricoeur entiende como *Mímesis I*.

El símbolo forma parte de la *Mímesis II*: el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes del universo en el que se inscriben las novelas góticas de Castillo, y tejen una red simbólica en torno a la temática del Mal, sus arquetipos y su sentido. Esta simbología que habita en estas novelas colabora con la interpretación del mundo. La realidad toma en ellas una forma simbólica mediante el lenguaje. Las reglas narrativas son bastante estables, están sedimentadas, y si bien pueden irse modificando, no pueden cambiar tan rápido. El género también es producto de una sedimentación, y se adapta a estas reglas narrativas bastante estables, que funcionan para la comprensión. Por lo tanto, los géneros producto de un momento histórico se han modificado en el tiempo pero no demasiado porque las narraciones deben ser comprensibles para funcionar. La innovación siempre sigue reglas, la imaginación crea relacionándose con los paradigmas de la tradición que le son ineludibles. Es decir, si la novela sigue siendo novela y responde a una tradición, el gótico sigue siendo gótico y responde a una tradición. De esa tradición, Abelardo Castillo toma los elementos para configurar sus novelas. Cuando el lector reconoce las reglas de la tradición, reconfigura la obra para su comprensión: allí se termina de realizar la *mímesis*. En este proceso se comprende la novela como gótica y todo lo que en ella habita puede ser interpretado desde allí. Todo esto se ha demostrado mediante el método hermenéutico de Ricoeur (triple *mímesis*) y el de Gadamer (fusión de horizontes). Los métodos no se han observado como opuestos, por el contrario, han sido perfectamente complementarios y no se ha encontrado ningún problema en torno a esta propuesta. Al tomarse distancia de los estudios lingüísticos no sólo se ha encontrado coherencia con la lectura gótica de la obra, sino con la propia filosofía de Castillo que reclama el regreso a la metafísica frente al giro lingüístico de la filosofía. La hermenéutica es la forma de regreso, y el gótico tiene ese mismo propósito. Autor, método y género propuestos para su estudio, encuentran que el pensamiento post giro lingüístico debe ser superado. La hermenéutica ha permitido ir más allá de las limitantes de

los estudios del lenguaje. Incluso ha dejado abiertas varias puertas para futuras investigaciones.

Se ha establecido una tradición que explica la existencia de un gótico argentino mediante el estudio de las novelas de Castillo. En primer lugar, se ha demostrado que Poe es parte de la configuración de la tradición literaria que se manifiesta en la literatura argentina desde que sus obras llegaron al Río de la Plata, traducidas del francés por Baudelaire, no es un dato menor, ya que la crítica coincide en la excelencia de esta traducción. Castillo, al escribir *Israfel* y *La casa de ceniza* deja plasmada esta influencia y permite recuperar la importancia de Poe para la literatura argentina. Esta influencia de Poe es la que permite que el género gótico prospere en Argentina, aún aunque la crítica se vea *desconcertada* frente a esto (al decir de Cortázar), nadie podría negar el paso por Poe de los grandes escritores argentinos desde Lugones en adelante y cómo ha dejado esto una marca gótica en todos ellos. Si bien es posible observar el trasplante del gótico desde Francia e Inglaterra (donde se origina) a Argentina desde la obra de Echeverría, *El matadero*, no es hasta la llegada de la obra de Poe que es posible ver la potencia del género en el país. El rol de Gorriti, Echeverría y Holmberg en el gótico argentino permite la influencia de Poe, proponiendo una tradición iniciática, pero no influyen a Castillo.

Observar la influencia de Poe en Castillo ha sido revelador a la hora de comprender su simbología gótica. Marechal hace un paralelismo entre Poe y el propio Castillo, hay algo de ese poeta maldito que impregna a Esteban Espósito, que es el alter ego de su creador. También el Poe de *Israfel* se manifestará en Wenzel y Van Hutten, pero más sutilmente. Está presente en ese don oscuro del que habla Negroni. Esteban es el Poe de *Israfel*, pero argentino y actualizado a los años '60 y '70. Castillo utiliza a conciencia el arquetipo del poeta maldito que él mismo crea a partir de Poe, alcohólico y tanático. La maldición es la que trae el alcoholismo y magnifica el mal que atraviesa al poeta: no está maldito por ser alcohólico, sino que es alcohólico por estar maldito. Para Poe, el Mal se alimenta de alcohol. El alcohol hace soportable la oscuridad, pero también la nutre. Poe exploraba la oscuridad humana en nombre de la creatividad, y eso lo mató, se suicidó lentamente. Esteban relaciona su alcoholismo con el Demonio de la Perversidad de Poe, y esto tiene sentido: El alcohol hace mal, pero paradójicamente, actúa estimulando el deseo. Freud escribe algo muy similar al Demonio de la Perversidad de Poe en "Lo siniestro". Fisher rescata de ese concepto de

sinistro también a lo raro y a lo espeluznante. Como el Demonio de la Perversidad, lo raro y lo espeluznante nos atraen. El alcohol es cotidiano, está siempre a mano, y eso lo vuelve *raro*: es parte de nuestro mundo cotidiano y se convierte en algo perturbador. Es un vicio doméstico, cotidiano, tomamos alcohol tan frecuentemente que cuesta pensarlo como una droga peligrosa. El alcohol le sirve a Esteban Espósito, como a otros escritores que lo utilizan, para mitigar el miedo que le causa la socialización, y esto lo arrastra a la adicción. Con la enfermedad alcohólica, el miedo a la sociabilización pierde sentido y aparece el miedo al propio alcohol y sus efectos.

El alcoholismo es una de las características que tienen en común Poe y Esteban Espósito, junto con la orfandad, pero la cualidad que en los destaca como poetas malditos es la de ser contemporáneos. El contemporáneo está plenamente ligado a su tiempo y, aun así, le es anacrónico: odia su tiempo histórico pero sabe que no pueden desprenderse de él porque lo constituye. Además, no siente nostalgia de un tiempo pasado y mejor. Los poetas malditos pagan la contemporaneidad con su vida, porque el tiempo no es el siglo que les toca, sino el tiempo de la vida del individuo y el tiempo histórico colectivo. El poeta maldito tiene la mirada puesta en su tiempo para percibir su oscuridad, ese es su don oscuro. Todo tiempo es oscuro para un contemporáneo, porque él sabe ver la oscuridad que otros no puede ver, él escribe *humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente*. Crean porque alguien tiene que encargarse de *pagar a los demonios*, como dice Kennedy en *Israfil*. Espósito, Van Hutten y Wenzel sienten que están encargados de eso. Sin dudas tanto la obra de Poe como la de Castillo son un tributo a la oscuridad, no hay nada de luz en ellas, pero sí hay una belleza que el poeta puede ver con la *sonrisa demente de su siglo*. Agamben permite comprender la belleza y la sabiduría que habitan la oscuridad al revelar que cuando vemos en la oscuridad, no estamos ante la ausencia de visión, sino ante otra forma de ver: la oscuridad no es ausencia de luz o no-visión, se está viendo lo oscuro. Percibir la oscuridad del tiempo que se habita no es una actitud pasiva: implica una actividad y una habilidad particulares, un don oscuro de neutralizar las luces de la época y revelar las tinieblas, que no puede, paradójicamente, separarse de las luces. La oscuridad se ve y se interpreta; al afirmar esto, el gótico se opone al Iluminismo. El poeta maldito, sin embargo, no añora lo medieval (como buen contemporáneo, no es nostálgico), pero se siente encandilado por la luz moderna (el Iluminismo). Los contemporáneos sienten que lo que ciega, en realidad, es la luz. Ellos

reciben en el rostro el haz de las tinieblas de su tiempo. Los poetas malditos, como Poe o Espósito, ven en lo que para otros es ausencia, e interpretan el mundo desde ese lugar de tinieblas, develando la realidad a los que sólo quieren ver en la luz. Lo que los hombres no entienden, es que por más que se nieguen a ver en la oscuridad o no puedan hacerlo, ella sigue allí. Por eso es tarea de los poetas malditos develarnos lo que se oculta de la luz. Porque en realidad, lo que percibimos como oscuridad en el cielo nocturno es luz que viaja hacia nosotros muy rápidamente y que no puede alcanzarnos, porque las galaxias de las que proviene se alejan más rápido que la luz. Por lo tanto, la oscuridad es una forma de luz y el contemporáneo es quien es capaz de percibir esa luz que no puede alcanzarnos pero lo intenta.

Los personajes de Poe tienen mucho que ver con el propio autor. Por lo tanto, el Poe histórico ejerce en Castillo tanta influencia como su obra. El escritor argentino rescata, como Baudelaire, el genio que hay a pesar del delirio alcohólico, el genio de la oscuridad. Su locura es una locura de *hiperlucidez* para Castillo, que configura su idea de poesía, la importancia de la belleza, de la verdad y la pasión por el arte literario. El rol de Baudelaire es fundamental en la influencia que Poe ejerce sobre la literatura argentina, por la belleza de sus traducciones, y por cómo el poeta francés eleva en su crítica al norteamericano. Los textos de Baudelaire funcionan como crítica a modo gótico contra el progresismo norteamericano, que Valery describe como un pueblo demasiado preocupado por su desarrollo productivo e indiferente a su historia. Paradójicamente, allí, Poe se dedicó a meditar sobre asuntos metafísicos, sobre la composición poética, llegando a desentrañar premisas nunca antes pensadas, desde una perspectiva que podría comprenderse como hermenéutica. Por eso la fascinación de los autores argentinos con Poe, por eso Baudelaire superó su propósito de introducir la obra de Poe en Francia y llegó hasta instalarla como tradición en el Río de la Plata. Como dice Valery: el poeta sale de la sombra *en virtud de la propaganda de Baudelaire*.

“Principio poético” de Poe fue el ensayo del que Baudelaire se apropia y del que Castillo se vale para hablar de su *compromiso con la literatura*, rechazando a la literatura comprometida y optando por comprometerse con ella. Esta idea del compromiso con la literatura como revolucionario surge de las obras ensayísticas y literarias de Poe. La estética es más importante que los *mensajes* que la literatura comprometida quiere dar, componiendo panfletos en lugar de arte. Poe le revela a Castillo que el verdadero compromiso es con la poesía (en el sentido aristotélico del término). Poe hace un cuestionamiento a la moral y a la

razón frente a la estética, y ese es un cuestionamiento gótico que Castillo asimila: la estética no tiene nada que reconocerle al deber político o a la verdad.

La influencia de Poe en la literatura argentina es indeleble, porque influencia a los que podemos llamar *aristócratas literarios* argentinos (para quitarles un poco la paternidad después de pensar en la orfandad del escritor), entre los que se destacaron Quiroga, Borges y Cortázar. Hay otros escritores que son una influencia muy importante en la obra de Castillo, y sería de gran importancia abordarlos en otras investigaciones, porque no hacen un aporte gótico significativo en su influencia. Cortázar, tras evitar una educación implacable gracias a maestras que confundían imaginación con conocimiento, y favorecido por una madre de gustos literarios góticos, pudo conservar su goticidad de la infancia, y se declara autor gótico. Cortázar rebela haber escrito un cuento con Poe como protagonista en sus primeros años de encuentro con las letras, así que la influencia del autor/personaje es en él tan grande como en Castillo.

Cuando Castillo conoce a Cortázar, observa asombrado su capacidad de suspender la incredulidad. El sentimiento de lo fantástico es tener la convicción de lo *naturales* que son los pequeños milagros sobrenaturales que acontecen en la vida cotidiana. Lo que plantea en “El sentimiento de lo fantástico” es muy gótico: la ciencia y la filosofía no pueden explicar la realidad, se acercan a hacerlo, pero no lo logran, porque a medida que avanzan los misterios se multiplican. Un aura mágica parece rodear al Cortázar que describe Abelardo Castillo. Cuando Cortázar muere, Castillo descubre que *todos le debemos algo*, deja una influencia que hace sentir en deuda a todos los escritores argentinos. Cierta mirada sobre lo inexplicable que se puede ver en la obra de Castillo es heredada de Cortázar. El gótico no debe ser explicado, aunque algunas veces eso sucede, Lovecraft deja muy claro que allí ve un fracaso del género. El gótico debe funcionar desde lo misterioso. Si el misterio se revela, la obra pierde su fuerza. Si bien Cortázar habla de lo fantástico, los elementos a los que recurre son siempre más bien góticos, porque en el gótico la sobrenaturalidad está en la vida cotidiana (elementos legendarios, míticos, arquetípicos y creencias populares) y en lo fantástico se imagina y se crea lo sobrenatural. Por eso, el *sentimiento de lo fantástico* es propio del gótico.

Borges es el gran maestro de los escritores argentinos, por eso resultaría impropio no considerar su influencia, especialmente cuando la influencia que importa es la gótica, y se ha demostrado que Borges, también influenciado por Poe, es un escritor gótico que plaga



la literatura argentina de dobles y laberintos. Borges considera su obra como fantástica por la presencia constante de lo sobrenatural. No distingue esta tradición del gótico, pero sus cuentos son capaces de participar de él de igual manera que de lo fantástico. Si bien Ordíz Alonso-Collada pretende delimitar los géneros a partir de sus tradiciones, se ha concluido que las obras literarias pueden participar de varios géneros, por más firmes que se encuentren las fronteras entre uno y otro, cosa que Ordíz Alonso-Collada no propone. Ella pretende detallar los elementos que fluctúan entre uno y otro género, las características que corresponden a cada uno. Esto responde a un objetivo clasificatorio que no ha sido objeto de esta investigación. Sin embargo, en la obra de Borges encontramos la presencia del miedo a lo cotidiano, y el miedo es propiamente gótico, aunque se pueda leer una obra donde se encuentre el miedo desde lo fantástico. En Borges, el miedo es un elemento fundamental para lograr el efecto final. La obra de Borges participa del modo gótico por esa presencia y la atmósfera, pero también del fantástico. Si el miedo y la atmósfera no estuvieran, no sería posible leer la obra como gótica. Lo mismo ocurre con las novelas de Abelardo Castillo. Pero mientras en Borges lo sobrenatural se observa a simple vista, en Castillo es más sutil. Por eso la obra de Castillo no participa del fantástico tan sencillamente como la de Borges, porque para que haya gótico basta la presencia de lo raro o lo extraño, lo indispensable es la atmósfera y el miedo.

La herencia de Borges en Castillo es de laberintos y dobles, es una forma literaria de representación del mundo. La oscuridad y el alejamiento de las luces de la razón, más la desconfianza en el mundo racional, hacen que la obra de Borges sea partícipe del gótico. La herencia que deja en la literatura argentina hace que Castillo (agnóstico) le *agradezca a Dios* por Borges, que con su fantástico eleva la literatura argentina dejando de seguir modas europeas, creando un nuevo paradigma literario nacional. Ese paradigma tiene mucho de gótico. Castillo tiene un *Borges personal* al que llama *Borges imprevisible*. Ese Borges es un ciego con sorprendente memoria visual que describe a la perfección lo que nunca pudo ver; un hombre con mucho sentido del humor, y una profunda soledad.

Otro aspecto que vuelve gótico a Borges e influencia a Castillo, es el tema religioso que atraviesa la literatura gótica de principio a fin. Leer una obra en modo gótico implica cuestionarse el problema del Mal. Borges se interesa mucho por este tema, especialmente se dedica a indagar en la Cábala judía. Castillo prefiere los Evangelios y los rollos del Mar

Muerto. Pero el problema de la traición de Judas les preocupa a ambos. Y ambos tejen dudas e hipótesis en torno al traidor y al héroe. Borges es quien primero profana estos textos bíblicos en la literatura argentina, por lo que sienta las bases de la profanación de Castillo, despojando los relatos bíblicos de toda aura de sacralidad y desdibujando las jerarquías, asentándose en los fundamentos de la literatura gótica: pretende alcanzar cierta respuesta a las preguntas trascendentales que la religión y la ciencia no pudieron alcanzar, y lo hace mediante la profanación de la literatura. Lo gótico devuelve a los hombres lo que le dieron a los dioses o a la ciencia, mediante la profanación. Al apropiarse de las palabras sagradas, Borges y Castillo están profanando. La profanación les sirve para recuperar la poética y el simbolismo. A Borges convirtiendo toda palabra escrita en un juego cabalístico y a Abelardo Castillo convirtiendo los evangelios en testimonios históricos. Esta relación entre Borges y Castillo merece una investigación propia, que parta de los resultados alcanzados en esta investigación sobre la profanación gótica.

El escritor del Río de la Plata más representativo del gótico es Horacio Quiroga. Para Castillo, Quiroga es su obra, como Poe. Hay escritores que pudieron vivir de cualquier manera y eso no modificaría su obra, pero en Quiroga su vida constituye su obra. Quiroga está constituido por el sufrimiento, el amor, la selva y la muerte; además su poética. Y es uno de los más importantes cuentistas contemporáneos. Su obra de ficción no puede leerse sin considerar su vida. Quiroga puede reconocerse, por la grandeza de sus cuentos y su vida de poeta maldito signada por la tragedia, como el Poe argentino. Al igual que Poe, Quiroga es fiel en sus cuentos a *sus propias leyes estructurales* y su obra *se basta a sí misma*, afirma Castillo. Los temas que abarcan la obra de Quiroga, aparte de ser góticos, son temas recurrentes en Castillo: la muerte, el miedo y la búsqueda de lo absoluto. Los personajes de Quiroga son entrañables, y Castillo logra crear personajes así observando a los del escritor uruguayo. Este tipo de personajes no son necesarios para lograr un cuento, pero a Quiroga parecen surgirles de manera natural, al punto de que él mismo considera que el cuento es una novela sin ripios, y eso sólo se observa en su obra, ya que en general, pocos son los escritores capaces de desarrollar la psicología de un personaje en un cuento. Al igual que el género gótico en el cual enmarca su obra, Quiroga también ha sido denostado por la crítica. Se intentó considerarlo un autor regionalista, abandonando lo gótico de sus cuentos, cayendo en un error. Se desacreditó la originalidad del autor, destacando a sobremanera la influencia de

Poe y Kipling, pero Castillo considera que en muchos aspectos Quiroga supera a sus maestros. También se dice de Quiroga lo que se decía de Arlt, que escribe mal, pero para Castillo el *escribir mal* es desarrollar una prosa *anómala*, porque lo verdaderamente importante en Quiroga, y una de las influencias que ejerce en Castillo, es que para él un cuento debe ser una historia inolvidable escrita de la única forma posible. En cierta manera, para Castillo, Quiroga perfecciona a Poe.

Poe es una de las influencias más importantes en Castillo. *La casa de ceniza* es un pleno homenaje al poeta maldito, pero también se puede ver la influencia en el personaje de Esteban Espósito, que protagoniza *Crónica de un iniciado* y *El que tiene sed*, que también es un homenaje a Poe (al escritor y a su obra). En primer lugar, *La casa de ceniza* hereda la tradición profanada del tema del Mal que ya había iniciado Borges en la literatura argentina, aunque la influencia profanatoria está más marcada en *El evangelio según Van Hutten*. El tema del Mal y de la muerte, sumado a la atmósfera que la novela toma de “La caída de la casa Usher” de Poe, la hacen una novela gótica. Sin una atmósfera lúgubre y sombría, no hay novela gótica y *La casa de ceniza* cumple con ella, y lo hace de manera mucho más sublime que los góticos ingleses del siglo XVIII, porque se apropia del estilo de Poe. Se observa que la sutileza de la atmósfera que se logra en países donde no hubo un gótico medieval (no hubo una edad media americana) como Estados Unidos o Argentina, parece darse de manera natural. Las ruinas de Argentina o de Estados Unidos no son como las de Europa, por eso la morada de los personajes góticos ya no puede ser el castillo. Las ruinas americanas son las indígenas, las jesuíticas o las casas viejas en estado de deterioro: como la Casa Usher o la casona blanca de “El almohadón de pluma”. El castillo era el protagonista en la mayoría de estos relatos góticos europeos junto con otros lugares de características singulares que los diferencian de los espacios “comunes”, por eso en el *nuevo continente* se brindará vital importancia a la casa. La mansión es lo que toma Poe para construir su Casa Usher, y en ella se inspira Castillo para la casa de Matías Wenzel, y para la casa que habita Van Hutten en La Cumbrecita (aunque esta no es tan perturbadora). Las descripciones de las casas de Matías y de Usher se parecen bastante en cuanto al miedo que provocan. Las casas de estas obras son muy góticas y pretenden emular las sensaciones que provoca el castillo en el gótico europeo, permitiendo lograr la atmósfera propia del género. La calma de cementerio, lo laberíntico y el vacío caracterizan el paisaje, esa paz y esa calma de cementerio transmiten miedo, alteran

los sentidos y ponen en guardia nuestros instintos. El miedo es más inquietante cuando es difuso, porque se une a la incertidumbre, no se sabe cuál es la amenaza que habita en esas casas, se percibe la presencia del mal en la noche como el monstruo que habita el centro del laberinto o el misterioso bibliotecario de la Biblioteca de Babel. Estas casas góticas están situadas en lugares alejados, son lúgubres y de apariencia ruinosa. Su ubicación lleva a la pregunta ¿por qué se han construido esas mansiones en aquellos lugares tan alejados y desolados? ¿Qué esconden esas casas? No hay manera de que quien se encuentre frente a ellas no sea atravesado por el sentimiento de miedo. El mito de la montaña sagrada está presente en estas moradas góticas, porque es en la altura cercana a lo divino donde se encuentran. El narrador de *La casa de cenizas* la describe como *blasfemia*, anticipando la presencia del Mal: La casa está desafiando a Dios. La casa de Wenzel es bella, pero como son bellos los cuadros del período oscuro de Goya, de belleza terrible. La presencia de lo amenazador es la presencia del Mal, y eso genera miedo. Pero en la Modernidad, tras la segunda guerra mundial, después de Auschwitz, es casi imposible hablar de miedo que da miedo, ese queda en los cuentos decimonónicos infantiles. Las casas simplemente generarán ese sentimiento de miedo que advierte de la amenaza del Mal. En esta investigación se demostró que la literatura reflexiona sobre el Mal y el miedo mucho mejor de lo que son capaces de hacerlo la filosofía y la teología. Entrar en la casa de ceniza de Castillo (y en la Casa Usher de Poe) es un encuentro con el Mal que desconocemos.

La casa de Wenzel es un laberinto, quien atraviesa el umbral puede perderse o encontrarse. Su arquitectura parece delirante, pero siempre hay un orden lógico en todo laberinto que hace posible el encuentro con la propia sombra y el reconocimiento de sí mismo al alcanzar el centro. El narrador de *La casa de ceniza* indaga su propia sombra desde que entra en la casa, por eso siente miedo. La casa no fue creada en un arrebato de locura, sino que ha sido pensada en cada detalle. Al igual que ocurre con la arquitectura gótica, a simple vista parece sobrecargada y carente de armonía, pero al observar atentamente, el narrador puede ver que todo está en perfecto equilibrio armónico. La casa, como el gótico, invita a pensar lo irracional, lo ominoso, la locura y dejar de lado la razón. Oculta un misterio que invita a revelar, que de ser descubierto representa para quien entra al laberinto/casa una aventura, pero para quien no puede develarlo implica perderse para siempre allí dentro, volverse parte del laberinto sin encontrar salida, hasta destruirse con la propia casa.

La entrada a la casa de Matías el pintor se parece a la puerta de la gloria, una casa similar a una iglesia gótica pero, como corresponde a una profanación, no hay en ella nada sagrado. Dentro de la casa, lo onírico se confunde con lo ominoso, el narrador no sabe si está en un sueño o en una pesadilla. Estas ambivalencias configuran el equilibrio que pretende encontrar el gótico. Como quien ingresa en la Biblioteca de Babel, ingresar a la casa simboliza una búsqueda. La influencia de Borges es clara, Petra se parece a los bibliotecarios fantasmales del cuento y al aparecer la biblioteca de la casa, el bibliotecario borgeano se percibe más fantasmagórico que antes. Allí, un libro, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, muestra el camino al centro del laberinto. El monstruo que habita el laberinto es Wenzel que posee cierta cualidad propia de Dorian Gray, si bien ha envejecido un poco, apenas se percibe en él el paso de los años porque hay algo inhumano en Wenzel: posee una monstruosidad que lo aleja de lo mortal, y por lo tanto de lo humano, esa es la representación del Mal, la dualidad entre lo humano y lo no humano. El monstruo no tiene garras ni dientes afilados, ni tentáculos asquerosos; él puede esconderse tras una belleza seductora que simboliza el atractivo del Mal, pero sin dudas nos muestra eso que nos aterra del otro y de nosotros mismos. También, pueden hacernos sentir buenos y normales, por ser más raros y malvados que nosotros. Sabemos desde San Pablo que el Mal habita en nosotros y está ligado al deseo, que hay algo monstruoso en nosotros mismos, por eso estamos en conflicto perpetuo entre la seducción del Mal y el anhelo del Bien<sup>80</sup>.

El arquetipo del doble es monstruoso, por eso Harry de *El retrato de Dorian Grey* es diabólico, porque es quien incita a la duplicación. Para Borges la copia siempre es diabólica, abominable como el espejo que multiplica el número de hombres, y adorar la copia sobre el original es la fatalidad. Wenzel ve esa fatalidad en su arte infame, en las copias que reproduce que son alabadas. Hay algo maligno en la obra de arte que al copiar la realidad la supera, como la eternidad de la belleza en un retrato y la fragilidad de un rostro humano que se deteriora con el tiempo. Pero ni siquiera el arte humano es inmortal, también envejece y se degrada, se convierte en ruinas. Perdura más que su creador, pero no es trascendente como creían los medievales. La vanguardia nace como resultado de este pensamiento, pero para Wenzel esa es la degradación del arte.

---

<sup>80</sup> Por cuanto el bien que quiero no lo hago; antes bien, el mal que no quiero, eso practico (Rom, 7:19).

El testimonio se vuelve relevante entonces, no hay manera de trascender con la obra, pero debe quedar un testigo de la existencia de Wenzel, por eso el narrador fue invitado a la casa. El testimonio parece la única forma posible de trascendencia: la memoria. El testigo es un tercero que narra algo que ha presenciado o alguien que narra lo que ha vivido, lo importante es que el testigo debe ser humano. Petra es mudo y por eso no puede testimoniar y Wenzel ya no es humano. La pérdida de la idea medieval de la obra que trasciende al artista es abandonada en la modernidad, y por eso Matías Wenzel cree que sólo debe dejar testimonio de su existencia pero no obra alguna, porque una obra sería corrompida por el tiempo. La única forma de volver a algo incorruptible es mediante la muerte. Por eso Isa debe morir joven, pero no en un campo de concentración, por eso la salva, sino de manera sublime. La muerte detiene la vejez y el deterioro. Hay algo vampírico en Matías Wenzel: destruye a su *objeto de deseo*, asesina a Isa para eternizarla.

Esta novela está plagada de elementos góticos, pero lo más destacable es esa filosofía en torno a la pérdida de la trascendentalidad de la obra de arte, la ruina como símbolo de la finitud y, sin embargo, el continuar sosteniendo ante todo que la obra es superior al artista. Esto marca la poética de Castillo y es lo que hereda del *Principio poético* de Poe. Castillo no cree en la postura de la vanguardia de crear obras efímeras y artistas eternos. La obra de arte debe ser superior al artista. La obra gótica moderna no pretende sobrevivir, se sabe efímera, pero imita las ruinas del arte que lo precede, sigue componiendo arte como si esta fuera a ser trascendente, el gótico continúa aspirando a la trascendencia imposible. La trascendencia es un asunto religioso, pero el arte moderno, que ya no es religioso, lo profana.

La filosofía de la trascendencia y la angustia moderna se manifiestan en clave profanatoria en *El evangelio según Van Hutten*. En esta novela no está presente el género gótico en sí, y se encuentra lejos de ese miedo que sí se encontró en *La casa de ceniza*. Esta novela es ante todo una crítica religiosa, una profanación al estilo de Borges, que se desarrolla a través de una narración sumergida en el paisaje gótico de La Cumbrecita. Lo religioso es parte estructural del gótico, especialmente como crítica. El gótico observa el desencantamiento y la desaturización del mundo Moderno que da batalla contra la magia, las supersticiones y las religiones. El arte, en su rebeldía, se torna más auratizado y surge el gótico. Mientras los iluministas buscan un mundo sin religiones y magia, y Nietzsche afirma la muerte de Dios, generando el sentimiento de pérdida del centro da vida; nace el gótico, en

un intento de dotar al mundo ilustrado de una nueva aura, un intento de *reencantamiento* rebelde al Iluminismo, que revive las fantasmagorías. Esta idea persiste hasta la actualidad. *El evangelio según Van Hutten* surge de esas tensiones de la Modernidad entre lo religioso y fantasmagórico frente a la ciencia.

La atmósfera es fundamental para la lectura gótica y en esta novela se sostiene en base al paisaje. Llegar a La Cumbrecita implica atravesar un camino de rípios que nunca se arregla, según Vladslac, para que no vaya tanta gente. Porque aunque se vive del turismo, *no les gusta la gente*. Los pinos y araucarias del camino dan la sensación de que se está ingresando a otro mundo, un mundo onírico u ominoso. El cruce del puente simboliza el cruce del umbral que inicia la aventura del héroe que sólo puede salir de ahí modificado. Este viaje representa la unión del mundo humano y del divino; y también el de los vivos y el de los muertos, como en *La divina comedia*. El profesor de historia inicia un viaje errático tras terminar una relación, y este resulta un viaje de descubrimiento metafísico, en el que se interna en la oscuridad agambeniana.

La atmósfera se fortalece a partir del cementerio de La Cumbrecita, curiosamente, uno de sus atractivos turísticos. Los cementerios funcionan, como dice Miriam López Santos, como escenarios de los miedos nocturnos. El mito de la montaña sagrada está también representado en este cementerio que se yergue a mil seiscientos metros de altura sobre el nivel del mar, representando el vínculo de lo humano y lo divino, o del mundo de los vivos y el de los muertos (como las catedrales góticas). La profanación moderna, sin embargo, ha vuelto al cementerio un atractivo turístico, y eso representa la decadencia del arte que tanto critica Matías Wenzel y también el jujeño Santiago y Espósito en *Crónica de un iniciado*. Lo sobrenatural del cementerio, lo simbólico, parece convertirse en banal. El hotelero afirma que no hay ni asaltantes, ni fantasmas, ni peligro alguno que impida visitar el cementerio de noche, arrebatándole el aura de misterio y jugando con lo satírico. Pero ante el encuentro con Van Hutten, el cementerio vuelve a cobrar cierta sacralidad y permanece entre lo sagrado y lo profano.

También la presencia de lo laberíntico contribuyó a la lectura gótica de *El evangelio según Van Hutten*. El profesor de historia que llega a La Cumbrecita va ingresando a un laberinto borgeano. Lleva un libro de historia de las religiones de Salomon Reich en la mano que inquieta al chofer exótico que conduce el taxi. Él lleva ese libro por casualidad, pero la

idea de casualidad es confrontada a la de destino, poniendo en juego lo sobrenatural. Ese libro de historia lo lleva a la biblioteca del hotel donde encuentra el libro de Van Hutten dedicado, y comprueba que aún está vivo. Se encuentra con Van Hutten, quien le cuenta su historia y le pide que escriba este libro. El centro del laberinto es el libro que el profesor de historia ha publicado y hoy un lector está leyendo como si fuese ficción. El profesor, la igual que el amigo de Wenzel, es sólo un testigo de los acontecimientos. Según Agamben *historás* significa “testigos”, por lo que no es casual que sea un profesor de historia.

El tema de la religión es tan importante para definir lo argentino como para definir lo gótico, esto se observó en *Crónica de un iniciado*. La novela revela que el catolicismo integral e intransigente se manifiesta en casi todos los aspectos de la vida del argentino, un catolicismo antiliberal y anticomunista. Interviene en el espacio público, se siente representado por Roma y actúa en la sociedad y en el Estado. Al igual que en el gótico, la Argentina secularizada está llena de imaginarios católicos: esperas, promesas, tiempos, sacrificios, infiernos, paraísos, traiciones, lealtades y recompensas. No se puede hacer *tabula rasa* con todo lo que esto ha generado ni en lo argentino, ni en el gótico. Por eso el género se adapta tan armoniosamente en este trasplante. El gótico profana la religión que también es profanada en la cultura argentina. Las novelas *El evangelio según Van Hutten* y *Crónica de un iniciado* son profanatorias en el sentido de que abordan temas sagrados. *El evangelio...* lo hace desde una perspectiva histórica sin negar la divinidad de Cristo. Para Van Hutten, Jesús es un esenio y no fue traicionado por Judas, sino que había un pacto entre ellos. El personaje acusa a la iglesia católica de traidora al cristianismo de Jesús por un lado, y a la Metafísica y a la Teología de banales porque lo importante es la fe, Dios no necesita que prueben su existencia. También considera que Cristo es un revolucionario violento que da inicio al comunismo.

Lo sobrenatural se encuentra muy ligado a lo religioso en *El evangelio...* se presenta en esa serie de casualidades y sucesos que permiten hilar la trama y remiten a la idea de destino. Desde el libro que el profesor lleva consigo *por casualidad*, hasta ese regreso a La Cumbrecita en el que observa que todo ha desaparecido como si nunca nada hubiera sucedido, todo eso está impregnado del sentimiento de lo fantástico. Todo parece ocurrir por azar, pero la idea de destino se hace presente. Si no se cree en la divinidad o en el destino, la vida humana no encuentra un sentido y la vida pierde su sacralidad. Es Van Hutten quien



considera siempre el sentido ulterior de lo que acontece. Para él, todo ocurre por un motivo superior. El personaje de Van Hutten rinde homenaje a Horacio Quiroga, eso le brinda también un tono gótico a la historia, tiene mucho en común con el escritor uruguayo que era un poeta maldito.

El gótico, consecuente con el Romanticismo, consolida a los poetas malditos como Byron, Poe o Baudelaire. Ellos, como Esteban Espósito, viven “la vida fuerte”. Por eso los excesos, por eso es el personaje de Esteban configura (*mimesis II*) la lectura gótica de las novelas. Esteban Espósito es el héroe gótico byroniano, es el Edgar Allan Poe del drama *Israfel*. Praz llama a este tipo de personajes *hombres fatales*, porque tienen un origen misterioso, han sido marcados por sus pasiones ahora apagadas, cargan una culpa insoportable y son melancólicos. A esto, se suma la adicción al alcohol y la orfandad de Espósito: es un personaje sin madre, por lo que hay un vacío, un desamor incomprensible dentro de sí. Las referencias a Poe son muchas, y el vínculo entre el alcoholismo de uno y otro puede verse concretamente en *El que tiene sed*, pero ya desde *Crónica de un iniciado* sus excesos están presentes todo el tiempo. Esos trece años de perdición que le presagia el diablo en *Crónica...*, se concretan en *El que tiene sed*, novela en la que el personaje se dedica a estudiar su propia enfermedad, y, como dice Olivia Lang, la describe mejor que los médicos por su cualidad de escritor.

La presencia del diablo es también un motivo gótico, y el arquetipo que se configura en la obra de Castillo se aleja un poco del *Fausto* y se parece más bien al de *El paraíso perdido* debido a su carácter rebelde e indómito, no es una personificación del Mal en busca de almas. En *El evangelio según Van Hutten*, el diablo asume la forma de un fraile franciscano experto en arameo bíblico que habita Jericó. Se encuentra con Van Hutten en el centro del laberinto: la Iglesia del Santo Sepulcro. Las revelaciones del diablo siempre son claves en estas novelas. En *Crónica de un iniciado* el diablo va tomando una forma mucho más protagónica con el profesor Urba, que rememora concretamente el diablo romántico de Milton. Después, en *El que tiene sed*, Urba se ve duplicado por el doctor Miguel, que dirige el manicomio. El diablo de Castillo no es un emisario del Mal, porque el Bien y el Mal son parte de la misma sustancia, como afirma el padre Custodio, que es la forma extraña que asume el Bien en la novela. En *El que tiene sed* la forma que asume el bien es la del doctor Strum, que simboliza a Cristo reviviendo a Lázaro cuando *evita la muerte* de Esteban. Así

como Cristo no salva la vida de los hombres modernos, Strum tampoco puede hacerlo con Esteban, apenas si puede evitar su muerte. No tiene el agua viva que quita para siempre la sed.

Cuando el doctor Strum aparece, cuando Esteban empieza a sufrir su cólico renal, hay una tormenta. La tormenta también está presente en el nombre de este doctor que escribe sobre alcoholismo y que le *salva la vida* o *evita la muerte* de Esteban: Strum. Su nombre (tormenta) también hace referencia al movimiento alemán *Strum und drang*. Las tormentas aparecen siempre en momentos de tensión en las cuatro novelas y se ven muy ligadas al sentimiento de lo fantástico. Las fuerzas de la naturaleza son misteriosas y el hombre no puede controlarlas, hay en la naturaleza algo sobrenatural que como en las novelas del Romanticismo viene a manifestar lo que atraviesa al héroe: se siente atormentado, se está provocando un cambio en él, se le está revelando algo. No hay mucho que hacer ante una tormenta, más que refugiarse y, si es peligrosa y se tiene fe, rezar. La tormenta parece achicar siempre la distancia entre el mundo de los vivos y de los muertos, esto se percibe en el episodio más gótico de *El evangelio según Van Hutten*, cuando el profesor se ve obligado a no salir de La Cumbrecita y decide quedarse allí un tiempo más, en medio de cortes de luz, truenos, gritos y mucha lluvia. La tormenta de esta novela es poderosa, sobrenatural. Cuando aparece la tormenta, hay una epifanía en los personajes de Castillo. En *La casa de ceniza*, la tormenta se desata cuando la casa comienza a caer, en *El evangelio según Van Hutten* cuando el personaje no sabe si irse o no, en *Crónica de un iniciado* cuando se encuentran en la quinta del Cerro de las Rosas, y en *El que tiene sed* cuando el personaje se encuentra a Strum y tiene un cólico renal que lo pone al borde de la muerte. La tormenta crea en estos momentos una atmósfera gótica privilegiada.

En *Crónica de un iniciado* la atmósfera gótica es lograda por la ciudad. Córdoba es particularmente gótica, con una iglesia a menos de dos cuadras de la otra, clubes sexuales, librerías, calles empedradas, con catacumbas subterráneas, frágiles construcciones de vidrio y aluminio junto a piedras y árboles, es para Esteban el símbolo *de algo secreto y peligroso*. Es un pozo, como el infierno de Dante, rodeado por montañas, parece el lugar ideal para que habite el diablo en el centro del laberinto. Esta ciudad se encuentra, además, en el centro del país, como la montaña en el centro del mundo. La cantidad de templos católicos uno junto al otro la convierten en una ciudad sagrada. Toda ciudad sagrada es una Montaña Sagrada y por

ello es el centro del laberinto donde habita *el otro*, como ocurre en la Iglesia del Santo Sepulcro. Porque la Montaña Sagrada es el punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno. Córdoba tiene siete iglesias que miran hacia el este, como dice Urba, porque todas las iglesias deben mirar al este, el número simboliza la totalidad del pueblo católico. Tiene siete banderas misteriosas en su escudo, en las que nuevamente se manifiesta este número de orden sagrado, en la Compañía de Jesús hay siete altares con las mismas indulgencias que las siete capillas apocalípticas de San Pedro en Roma, y en el presbiterio hubo una trampa con siete escalones que bajaba a los túneles laberínticos construidos bajo la ciudad. Córdoba posee una sobrenaturalidad que hace todo posible, hasta la presencia física del diablo. El mapa original de la ciudad data de 1577, mira al Sur, Suárez de Figueroa diagramó todo en un plano irreal de siete manzanas por diez, dibujó parcelas sobre la vieja Cañada para cumplir con la armonía de los números y el orden los astros.

Casi todas las manzanas del dibujo original de Córdoba están parceladas, excepto once: la de la Plaza, que representa el Sol y otras diez, diseminadas en distintos lugares del plano. Forman un elipse, cada manzana corresponde a un orbe del sistema solar: la Tierra con su luna, Marte, Venus y el resto de los planetas. Mercurio (el mensajero de los dioses) está en la manzana del Convento de la Compañía, y Plutón, en la última manzana del oeste. No sólo habla del espacio celeste, también del tiempo. Casi todas las manzanas están parceladas en cuatro partes. Sólo tres fueron divididos en tres parcelas; están arriba en plano y parecen rotar al borde de un cuadrilátero de doce manzanas de perímetro que simboliza los meses del año. Enero es la Plaza Mayor y, en el sentido de las agujas del reloj, marzo, agosto y diciembre coinciden justamente con esas tres manzanas. Marzo, agosto, diciembre: el Tiempo Absoluto. El total de parcelas suma doscientos veinte, la cantidad de millones de años que tarda el Sol en girar alrededor de la galaxia. El mapa está orientado con el norte hacia abajo y con un dibujo de un monolito como una flecha en la Plaza Mayor, apuntando a lo alto y que señala el sur. El sur es el lugar del cielo donde a medianoche debió estar la constelación del Can Mayor, allí reina Sirio, el punto cardinal de las rutas de iniciación que cruzaban Europa, el puerto místico de los peregrinos de Compostela; la dirección secreta de una Ciudad secreta en la que se está iniciando Espósito. Todo esto es gótico y esconde un misterio, pertenece a lo raro. Para el diablo, debajo de la ciudad hay una ciudad oculta. Una

suerte de infierno dantesco. El laberinto oculto duplica a la ciudad, y eso para Borges es abominable, y es muy propio del gótico.

También Esteban tendrá su doble: Santiago. Se parecen en muchos aspectos, desde sus convicciones en torno al arte, la voz, el haber nacido en ciudades llamadas San Pedro y ser escritores malditos y alcohólicos. Sólo que uno está vivo y el otro muerto. También Santiago es el arquetipo del fantasma. Tanto el doble como el fantasma pertenecen al panteón sobrenatural de la literatura gótica. El jujeño concreta el suicidio que Esteban nunca se atreve a llevar adelante, y lo único que deja de sí en Esteban es el recuerdo y una visión espeluznante de su muerte. La muerte truculenta y sangrienta del jujeño es también un elemento gótico. Lo único que puede hacer Esteban para perpetuar a Santiago es escribir sobre él. El arte salva del olvido, que es la muerte, a toda la humanidad. Pero tampoco es eterno, se corrompe con el tiempo. Sin embargo, es lo único que puede hacer, y por eso pacta con el diablo. El tiempo en su paso destruye todo. Hay algo raro en que el tiempo destruya todo; por más cotidiano que sea, es imposible naturalizar cómo el tiempo convierte todo en ruinas. La idea de trascendencia se pierde y todo es efímero en la Modernidad. El tiempo deja de ser una degradación de lo eterno, las ideas sobre la verdad, la moral, la belleza dejan de estar por encima del tiempo. El hombre comprende eso y cae, una segunda caída del paraíso. Castillo considera que el tiempo es aterrador porque ya no es la degradación de la perfección, sino la destrucción de la misma, el tiempo es la muerte.

La ruina, elemento característico del gótico, es el resultado del paso del tiempo, muestra el deterioro y la decrepitud de todo lo que hay en la casa del hombre. Ella viene a confrontar al hombre con la caída del pensamiento medieval. *La casa de ceniza* muestra eso con los mismos ojos que Poe escribe “La caída de la casa Usher”. El cementerio de La Cumbrecita es el símbolo de la pérdida de sentido trascendental del hombre, de Van Hutten y de esa búsqueda. El diablo de *Crónica de un iniciado* confirma el argumento de Wenzel, no hay trascendencia posible y todo se vuelve ruinas. El Esteban de *El que tiene sed* está en ruinas. El poeta maldito se mueve en una casa en ruinas, oscura, borracho, descubriendo que todo lo que lo rodea es efímero. El alma, que era lo que parecía eterno, ya se desconoce, no tiene importancia. Por lo tanto, ningún pacto será eterno, sino que prevalecerá como las ruinas. Por eso el diablo de Castillo no se parece en nada a Metistófeles. El Mal es la muerte

que se esconde en el paso del tiempo, el Mal y el tiempo están unidos. Pero el Mal como diablo es ahora lo efímero, se vuelve también una ruina del rey del infierno que una vez fue.

Hay algo diabólico en el alcoholismo, y por eso hay algo gótico en él. Hay algo muy misterioso y sobrenatural en el *delirium tremens*, y eso también es algo gótico. Pero nada de eso tiene que ver con el pacto. El alcohol, de hecho, es lo que lo lleva a casi romper el pacto, a quemar el cuaderno con las doscientas páginas de su novela. Pero el alcoholismo es propio del escritor, según el doctor Miguel, porque el hígado es el conector con la fuerza creadora, con la madre, con la vida, y el escritor es el mensajero de esa fuerza. Y eso es difícil de soportar. El contacto con el Mal, porque el Bien y el Mal provienen de la misma sustancia creadora, es necesario para crear, para el arte, para la escritura. El cuaderno en donde Esteban Espósito lleva escritas las doscientas páginas de la novela es el fruto de su pacto, ese cuaderno de tapas azules robado de la librería Fausto, es el objeto del pacto diabólico en medio de su infierno. El alcohol es el que predestina a Esteban a ese infierno. El diablo predice ese destino espeluznante en *Crónica de un iniciado* y ese destino se cumple horrorosamente en *El que tiene sed*. Ese infierno y esa rareza de lo familiar propia del alcohol, lo vuelven un terreno fértil para lo gótico. Sumado esto a la escritura, que es algo diabólico para Borges, y a la que también le otorga un tono maligno el escritor loco: Fiskler.

El poeta maldito tiene una sed que el hombre medieval no tenía: anhela una forma de trascendencia que desconoce o busca algún atisbo de la verdad en las tinieblas. La sed es una sed metafísica, una búsqueda de sentido que el alcohol ayuda a soportar, pero no sacia. Como en la historia de la samaritana, ella puede calmar la sed pero hay otra sed que una vez saciada con el agua viva no se sabrá nunca más lo que significa estar sediento. El alcohol se vuelve un paliativo de esa sed. La sed de crear estéticamente algo imposible parece sólo saciable en la trascendencia, en la posibilidad de la existencia de Dios, que es sordo y mudo. Esteban escribe, hace un pacto para escribir, pero no es suficiente, sin embargo es la única posibilidad: dejar testimonio de lo que se ha visto en la oscuridad.

El miedo a la muerte y el miedo a vivir son la gran paradoja de Esteban Espósito. Teme morir pero toma alcohol como quien se suicida lentamente, como dice Baudelaire que hizo Poe. Y bebe alcohol para poder vivir, para poder enfrentar borracho el miedo que vivirá por la causa. El miedo es fundamental para el gótico, ese miedo que ya no da miedo porque convive con el hombre moderno.

El miedo es encarnado por el *Delirium tremens*, una experiencia alucinatoria muy cercana a la locura. Es una locura lúcida, el hombre de los ojos de plata la vincula con el arte. El terror que se padece es a la certeza de que se está percibiendo algo que se sabe que no está ahí. El terror es al mismo delirio y no su producto. El mismo terror que ha sentido Esteban ante la muerte de Santiago, ese truculento suicidio que él no deja de contemplar desde ese ojo espeluznante y quiere perpetuar en una obra de arte literaria. El mismo terror con el que Van Hutten se esconde en medio de las sierras de Córdoba mientras se convierte en ruinas. El mismo al que se enfrenta el narrador de la *La casa de ceniza* al recorrer la casa y sobrevivirla como único testigo de lo sobrenatural.

El gótico es una tradición que al ser ignorada deja un vacío, deja de lado la oscuridad que es en realidad otra forma de ver, una luz que se aleja demasiado rápido de nosotros y se lleva la verdad con ella. Es la que puede saciar la sed del hombre moderno que ya no cree ni en Dios ni en la ciencia. La tradición gótica argentina es la que revela la orfandad del argentino, su soledad ante el resto del mundo, su infierno y su cielo. El gótico tiene raíces en la literatura argentina, crece en cada grieta de la casa del hombre argentino moderno. Porque hay mucha sed que saciar, porque el arte se vuelve ruinas pero es lo más cercano a la trascendencia, porque la literatura será testigo de la oscuridad de nuestro tiempo, que sofoca a los contemporáneos, pero que sin nostalgia de un pasado mejor, atestiguan en sus obras, que podrán ser ruinas un día, pero serán más grandes que ellos. Porque de eso se trata el pacto. Porque Abelardo Castillo hizo un pacto con el diablo, un pacto gótico, un pacto con la literatura. El único compromiso posible del escritor es con la literatura.

## Bibliografía

- Abrams, J., & Zweig, C. (1991). Primera parte: ¿qué es la sombra? En J. Abrams, & C. Zweig, *Encuentro con la sombra* (págs. 16-18).
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1994). La industria cultural. En T. Adorno, & M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (págs. 165-285). Madrid: Trotta.
- Adur Nobile, L. M. (2014). *Borges y el cristianismo (Tesis de doctorado)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Agamben, G. (2014). *Desnudez*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo.
- Agamben, G. (2014a). *Pilatos y Jesús*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2017b). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alighieri, D. (2000). *La divina comedia*. Barcelona: Sol 90.
- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Anderson, P., Gual, A., & Colon, J. (2008). *Alcohol y atención primaria de la salud: informaciones clínicas básicas para la identificación y el manejo de riesgos y problemas*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- Arán, P. (2001). *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba: Epoke.
- Aristóteles. (2014). *Física*. Barcelona: Gredos.
- Augé, M. (1993). *El genio del paganismo*. Barcelona: Muchnik.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (2008). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno .
- Baudelaire, C. (2003). Edgar A. Poe: su vida y sus obras. *Biblioteca Virtual Universal*.  
Obtenido de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/1343.pdf>
- Bauman, Z. (2014). *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Z., & Donskis, L. (2019). *Maldad líquida*. Buenos Aires: Paidós.

- Benhabib, S. (2006). Introducción sobre el uso y el abuso de la cultura. En S. Benhabib, *Las reivindicaciones de la cultura* (A. Vassallo, Trad., págs. 21-57). Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Buenos Aires: La Marca.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Berti, E. (2013). Muertos inmortales. En *Fantasmas* (págs. 7-19). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bioy Cáceres, A. (2010). Prólogo. En J. L. Borges, S. Ocampo, & A. Bioy Cáceres, *Antología de la literatura fantástica* (págs. 7-14). Buenos Aires: Sudamericana.
- Boiero, L. (2016). *Adicciones: Un abordaje interdisciplinario*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, J. L. (1997). *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza.
- Borges, J. L. (2016). Del culto de los libros. En J. L. Borges, *Otras inquisiciones* (págs. 136-142). Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. L. (2016a). El escritor argentino y la tradición. En J. L. Borges, *Discusión* (págs. 305-317). Buenos Aires: Sudamericana.
- Caamaño, V. (s.f.). *La estética gótica y su presencia en la literatura latinoamericana*. Recuperado el 18 de Mayo de 2019, de Academia.edu: [https://www.academia.edu/24267975/\\_La\\_est%C3%A9tica\\_g%C3%B3tica\\_y\\_su\\_presencia\\_en\\_la\\_literatura\\_latinoamericana\\_contempor%C3%A1nea.\\_El\\_caso\\_de\\_Fernando\\_Iwasaki\\_y\\_sus\\_minificiones\\_](https://www.academia.edu/24267975/_La_est%C3%A9tica_g%C3%B3tica_y_su_presencia_en_la_literatura_latinoamericana_contempor%C3%A1nea._El_caso_de_Fernando_Iwasaki_y_sus_minificiones_)
- Campbell, J. (2008). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Caron, B. (2012). *Posmodernidad y lectura*. Buenos Aires: Zorzal.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos De Zubiría, S. (2009). *Diosas, brujas y vampiresas: El miedo visceral del hombre a la mujer*. Bogotá: Norma.
- Castillo, A. (1994). *La casa de ceniza*. Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, A. (1995). Israfel. En A. Castillo, *Teatro completo* (págs. 65-162). Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, A. (2005). *El que tiene sed*. Buenos Aires: Seix Barral.



- Castillo, A. (2010). *Crónica de un iniciado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Castillo, A. (2010a). *Desconsideraciones*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Castillo, A. (2010b). *Ser escritor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Castillo, A. (2011). *El evangelio según Van Hutten*. Buenos Aires : Seix barral.
- Castillo, A. (2011). *El otro Judas: El señor Brecht en el Salón Dorado Salomé*. Buenos Aires : Seix Barral.
- Castillo, A. (30 de Noviembre de 2014). Abelardo Castillo "No sé cómo se revierte que un chico se acostumbre a leer 140 caracteres". (P. Calvo, Entrevistador)
- Castillo, A. (2014). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Castillo, A. (2014a). *Diarios 1954-1991*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Castillo, A. (2015). *El escarabajo de oro* (Vol. I). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Castillo, A. (2015a). La literatura como fundamento. 11-21. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Castillo, A. (24 de Enero de 2016). Colectivo Imaginario. Especial Abelardo Castillo (Bloque I). (Canela, Entrevistador) TN. Recuperado el 12 de Febrero de 2016, de [http://tn.com.ar/programas/colectivo-imaginario/colectivo-imaginario-24012016-bloque-1-especial-abelardo-castillo\\_649533?destination=programas/29](http://tn.com.ar/programas/colectivo-imaginario/colectivo-imaginario-24012016-bloque-1-especial-abelardo-castillo_649533?destination=programas/29)
- Castillo, A. (2019). *Diarios 1992-2006*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Castillo, A., & Braceli, R. (21 de Junio de 2008). Abelardo Castillo. *ADN Cultura*, 4-11.
- Chesterton, G. K. (2011). *Cómo escribir relatos policíacos*. (M. Temprano García, Trad.) Barcelona: Acantilado.
- Chevrel, Y. (1994). Los estudios de la recepción. En P. Brunel, & Y. Chevrel, *Compendio de literatura comparada* (págs. 149-182). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cirlot, J. E. (2016). *Gaudí, obra completa*. Barcelona: Triangle.
- Colazo, A. M., & Sanchez, M. S. (2009). *Crónica de un Iniciado y El que tiene sed, de Abelardo Castillo: Existencialismo y Rito Iniciático en Esteban Espósito*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba- Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Cortázar, J. (1982). *El sentimiento de lo fantástico*. Recuperado el diciembre de 2020, de Ciudad Seva: <https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>
- Cortázar, J. (2004). Notas sobre el gótico en el Río de la Plata. En J. Cortázar, *Obra Crítica 3* (págs. 103-150). Buenos Aires: Punto de Lectura.

- Cortázar, J. (2017). *Clases de literatura*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cremonte, M., & Pilati, A. (2017). Alcohol. En E. Martínez Arrieta (Ed.), *Un libro sobre drogas* (págs. 101-118). Buenos Aires: El gato y la caja.
- Culleré, C. (2008). *Un oscuro esplendor*. Córdoba: Babel.
- Eliade, M. (2006). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- Esparza Urzúa, G. A. (2015). De Borges a Kant y de allí hasta Coleridge: una cartografía de las formas de la imaginación. *Hermano cerdo*.
- Fernández Juárez, G., & Pedrosa, J. M. (2008). Los mil y un registros del miedo. En G. Fernández Juárez, & J. M. Pedrosa, *Antropologías del miedo* (págs. 9-14). Madrid: Calambur.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires: Alpha Decay.
- Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Epub Libre.
- Fumagalli, M. T., & Brocchieri, B. (2006). *Tres historias góticas: Ideas y hombres de la Edad Media*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Gelder, K. (1994). *Reading the vampire*. London: Routledge.
- Giovannini, G. (2013). *La metamorfosis del mito fáustico en la literatura alemana y en la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Giusti, S. (1971-1977). *Historia de la literatura mundial* (Vol. La Edad Media). (J. Rest, Ed.) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Glendinning, N. (1994). Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII. *Anales de Literatura Española*(10), 101-116.
- Golde, G. (2016). Presentación. En A. Díaz Añel, *Ciencia monstruosa* (págs. 9-12). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- González Grueso, F. D. (2007). *El Dios de Rilke en El libro de horas*. Obtenido de La Trobe University y University of Melbourne: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/rilkehor.html>
- Guillen, C. (1985). Los géneros: Genología. En C. Guillen, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada* (págs. 141-181). Barcelona: Crítica.

- Hacyan, S. (s.f.). Espacio y tiempo. En *Relatividad para principiantes*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heker, L. (2008). Prólogo. En H. Quiroga, *Cuentos escogidos* (págs. 12-22). Buenos Aires: Alfaguara.
- Ibarlucía, R., & Castelló-Joubert, V. (2007). Estudio preliminar. En R. Ibarlucía, & V. Castelló-Joubert, *Vampiria* (págs. 9-26). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jitrik, N. (2018). *Horacio Quiroga: Una obra de experiencia y riesgo*. Sáenz Peña: Eduntref.
- Kant, I. (2001). *La Religión dentro de los límites de la mera Razón*. Barcelona: Alianza.
- Lafforgue, J. (1996). Actualidad de Quiroga. En H. Quiroga, *Cuentos completos* (págs. XXXV-XLIV). Buenos Aires: Alca XX/Fondo de Cultura Económica.
- Laing, O. (2016). *El viaje a Echo Spring: Por qué beben los escritores*. Barcelona: Ático de libros.
- Laiseca, A. (2009). El susto hace crecer. *Transatlántico 7*. Obtenido de <http://ccpe.org.ar/el-susto-hace-crecer-por-alberto-laiseca/>
- Link, D. (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *E. H. Filología*(30), 187-210.
- Lovecraft, H. P. (2009). *Obras completas* (Vol. III). (E. Lois, Trad.) Buenos Aires: Daída.
- Mallimaci, F. (2018). Catolicismo en argentina. En R. Blancarte, *Diccionario de religiones en América Latina* (págs. 49-55). México: Fondo de Cultura Económica.
- Marechal, L. (1995). Prologo. En A. Castillo, *Teatro completo* (págs. 9-10). Buenos Aires: Emecé.
- Maritano, O., & Deangeli, M. A. (2019-2020). La cárcel correccional como agente cultural. Una aproximación al Buen Pastor (Córdoba, siglos XIX-XX). *Descentrada*, 3(2). Obtenido de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe084/11172/>
- Melton, G. (1999). *The vampire book. The encyclopedia of the undead*. Detroit: Visible Ink Press.
- Monserrat Torrents, J. (2006). *El evangelio de Judas*. Madrid: Edaf.
- Muchembled, R. (2019). *Historia del diablo: Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Negrón, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Nijensohn, C. (2012). Los prólogos de Baudelaire a sus traducciones de Poe. Un estudio traductológico. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Obtenido de <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Ordíz Alonso-Collada, I. (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 138-168.
- Palomares, J. L. (2001). Prologo del traductor. En E. A. Poe, *La filosofía de la composición y el principio poético* (págs. 9-24). San Lorenzo de Escorial: Langre.
- Pedrosa, J. M. (2008). Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos. En G. Fernández Juárez, & J. M. Pedrosa, *Antropologías del miedo* (págs. 15-48). Madrid: Calumbur.
- Poe, E. A. (2001). *La filosofía de la composición y El principio poético*. San Lorenzo del Escorial: Langre.
- Poe, E. A. (2010). *Cuentos completos*. (J. Cortázar, Trad.) Barcelona: Edhasa.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- Ricoeur, P. (1969). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, P. (2004). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Colección Nómadas.
- Ricoeur, P. (2009). *Educación y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ricoeur, P. (2013). *Tiempo y narración I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2014). *Freud: una interpretación de la cultura*. Barcelona: Siglo Veintiuno .
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En AA.VV., *Teorías de lo fantástico* (págs. 7-44). Madrid: Arcos.
- Rojo, A. (2019). *Borges y la física cuántica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Safranski, R. (2005). *El mal: o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Sandford, J. (1991). Lo que sabe la sombra. 24-29. (P. Miller, Entrevistador, J. Abrams, & C. Zweig, Editores)
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.

- Seifert, M. (Marzo de 2014). Sueños y realidades góticas: excesos y espectros del terror rosista en algunos relatos de Juana Manuela Gorriti. *Badebec*, 3(6), 186-206.
- Sosnowski, S. (2020). *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo*. Buenos Aires : Modesto Rimba.
- Stoker, B. (2008). *Dracula*. Buenos Aires: Planeta.
- Teobaldi, D. (2010). La novela policial argentina contemporánea: Las transformaciones del género. En D. Teobaldi, & F. Mosello, *Imaginarios literarios y culturales: Géneros y poéticas* (págs. 14-64). Córdoba: Copista.
- Teobaldi, D. (2019). Lo truculento como atributo del gótico: El matadero de Esteban Echeverría. En M. V. Ventura, & D. Teobaldi, *El despertar del gótico en el Río de la Plata* (págs. 63-71). Villa María: El Mensú.
- Tinianov, J. (2004). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 123-139). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. (E. Gandolfo, Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Todorov, T. (2008). *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Valéry, P. (1995). Baudelaire y su descendencia. *O*, 111-117.
- Vanni, U. (1998). *Apocalipsis*. Navarra: Verbo divino.
- Vattimo, G. (1985). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Buenos Aires: Gedisa.
- Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad*. Buenos Aires: Argentina.
- Ventura, M. V. (2013). Un héroe gótico para el siglo XXI: Anne Rice y la reconstrucción de la figura del vampiro en Interview whit the vampire. *Tesis de Licenciatura*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.
- Ventura, M. V. (2016). *El otro Judas de Abelardo Castillo: traición o acto de amor*. Obtenido de Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4328/1/otro-judas-abelardo-castillo.pdf>
- Ventura, M. V. (2018). Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba.

- Ventura, M. V. (2019). Introducción. En M. V. Ventura, & D. Teobaldi, *El despertar gótico en el Río de la Plata* (págs. 9-12). Villa María: El mensú.
- Viñas, D. (1995). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Zavala, N. L., & Miranda, A. (2001). Newton, Einstein y la noción de tiempo absoluto. *Signos Filosóficos*, 65-81.
- Zizek, S. (2011). *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós.



Universidad Nacional de Córdoba  
2021 - Año del homenaje al Premio Nobel de Medicina Dr. César Milstein

**Hoja Adicional de Firmas**  
**Informe Gráfico**

**Número:**

**Referencia:** Ventura - Tesis

---

El documento fue importado por el sistema GEDO con un total de 238 pagina/s.