

EN MEMORIA DE HORACIO CASTILLO  
Y DE SU POESÍA

Pablo Anadón

Hoy se cumplen diez años, increíblemente, de la muerte de Horacio Castillo. Desde que leí por primera vez, en la temprana adolescencia, su libro *Materia acre* (1974), hasta ahora, su poesía me ha acompañado, admirado, enseñado y conmovido. También tuve la alegría de que fuéramos amigos (una amistad heredada de la que mantuvo, fraternalmente, con mi padre, Alejandro Nicotra), no obstante la diferencia de edad. Tuvimos la primera charla, una larga charla, en 1978 ó 1979, mientras compartíamos una lengua a la vinagreta en un bar de Villa Dolores, cuando yo tenía catorce o quince años: no recuerdo con precisión de qué hablamos, salvo que la conversación giraba en torno de la poesía; quien hablaba, sobre todo, era él, claro, y yo escuchaba, y supongo que debe haberle extrañado un poco, y un poco también divertido, que ese adolescente de un pueblo perdido en el valle de Traslasierra llevara en la memoria casi todo su libro. Luego siguieron muchas otras charlas y cartas, y años después tuve el honor y la felicidad de contarle entre los más fieles colaboradores de la revista “Fénix”, y de publicar en la colección homónima sus tres últimos libros de poemas, *Los gatos de la Acrópolis* (Ediciones del Copista, Col. “Fénix”, 1998), *Cendra* (Ediciones del Copista, Col. “Fénix”, 2000) y *Mandala* (Ediciones del Copista, Col. “Fénix”, 2005), además de prologar, a pedido suyo, su primera obra poética reunida, *La casa del ahorcado, 1974-1999* (Colihue, Buenos Aires, 1999). Una segunda edición de su obra poética completa fue realizada por mi hermano, Esteban Nicotra, con el título de *Por un poco más de luz, 1974-2005* (Editorial Brujas, Córdoba, 2005).

He dedicado varios cursos a su poesía en la universidad, y debo decir que, aunque en un principio sus poemas les resultaran un tanto enigmáticos a los estudiantes, siempre terminaban por volverse tan devotos de su obra como su profesor. A principios de 1999, Jorge Boccanera, director de la colección en Colihue donde se publicaría su obra reunida, me transmitió la invitación de Horacio a escribir el prólogo del libro. Durante días, semanas y meses releí una y otra vez sus libros, tomé infinitas notas y esbozos del desarrollo del ensayo, pero postergaba la hora de sentarme finalmente a escribirlo, como si la misma admiración me paralizara. Ya faltaban sólo unos pocos días para el plazo de entrega del trabajo, cuando finalmente comencé a redactarlo, y no paré de hacerlo, escribiendo de día y de noche, hasta que, exhausto, lo terminé. Se lo envié inmediatamente, y me respondió con una carta conmovida y conmovedora. Lamentablemente, cuando remití el texto a la editorial, ya en el último día acordado, se me informó que era demasiado extenso, el doble de las páginas de las que podrían ser publicadas, de modo que tuve que abreviarlo veloz y drásticamente. Aquí reproduzco la versión completa, original, de aquel texto, que sólo ha aparecido así en mi libro de ensayos *La poesía en el país de los monólogos paralelos* (Editorial Brujas, Col. “Fénix”, Córdoba, 2015).

# EL HORIZONTE DE LA ESFERA<sup>1</sup>

## LECTURA DE LA POESÍA DE HORACIO CASTILLO

### I. LA POÉTICA DE LA VISIÓN

Horacio Castillo es uno de esos poetas que, como su admirado Kavafis, mientras hacen su obra gozan de un prestigio seguro pero casi secreto entre un número más o menos exiguo de fieles lectores, críticos y poetas. No obstante esta relativa desatención de una crítica y un público siempre más atraídos por el restallido de las luces sobre los desfiles poéticos de moda que por la resonancia íntima de una voz exigente y apartada, creo que no se tardará en ver que su intensidad expresiva, su rigor formal y su poder imaginativo dan a los textos de este autor un lugar destacado, nítidamente original en la tradición poética argentina, y configuran una de las obras más valiosas de la poesía en lengua española de las últimas décadas<sup>2</sup>.

Castillo ha escrito poco y —también como el mencionado poeta alejandrino— ha publicado menos. Si bien su iniciación en la poesía se produce a los once años, según ha declarado en alguna entrevista, su primer libro, *Descripción*, apareció cuando tenía ya treinta y siete, en una hermosa edición de escasas páginas y escasos ejemplares. De este libro, que reúne lo escrito entre 1962 y 1969, el autor renegó poco después, y por su voluntad no se incluye en la presente colección de toda su poesía. Posteriormente ha editado, en el curso de veinticinco años, cuatro libros de no más de veinte poemas cada uno: *Materia acre* (Carmina, 1974), *Tuerto rey* (Carmina, 1982), *Alaska* (Libros de Tierra Firme, 1993) y *Los gatos de la Acrópolis* (Ediciones del Copista, Col. “Fénix”, 1998)<sup>3</sup>. La brevedad de esta obra, más aún que una característica derivada de su innegable “obstinado rigor”, se diría una consecuencia directa de la concepción poética que la sustenta: no podría ser de otra manera, dadas sus premisas estéticas, como luego veremos.

\*

En *Materia acre* Castillo encuentra su estilo, su propia *lengua*, como prefiere decir,

---

1. Ensayo escrito como estudio preliminar a la obra poética de Horacio Castillo, *La casa del ahorcado* (1974-1999), Colihue, Buenos Aires, 1999. Por su extensión, debió publicarse una versión abreviada; aquí se reproduce en su forma original, completa.

2. Como suele ocurrir, se ha visto mejor desde la distancia la sorprendente originalidad de esta obra. Así lo advirtió el crítico y traductor inglés Jason Wilson, en un panorama de la poesía hispanoamericana publicado en la revista española *Ínsula* (“Después de la poesía surrealista”, *Ínsula*, N° 512-513, agosto-setiembre de 1989, págs. 48-49). En nuestro país, son de destacar los ensayos dedicados a la poesía de Castillo por R. H. Herrera y R. Modern, así como las notas bibliográficas firmadas por E. L. Revol, R. G. Aguirre, R. Modern, N. Carricaburo y C. Piña.

3. Con posterioridad a la escritura de este ensayo, Castillo publicó los siguientes libros de poesía: *Cendra* (Ediciones del Copista, Col. “Fénix”, Córdoba, 2000); *Antología poética* (Fondo Nacional de las Artes, Col. “Poetas argentinos contemporáneos”, Buenos Aires, 2000); *Música de la víctima y otros poemas* (Vinciguerra, Buenos Aires, 2003); *Mandala* (Ediciones del Copista, Col. “Fénix”, Córdoba, 2005) y *Por un poco más de luz. Obra poética 1974-2005* (Editorial Brujas, Col. “Vital”, Córdoba, 2005).

recordando una expresión de Rimbaud. En sus “Apuntes para una gnoseología poética”, *Poesía y absoluto*<sup>4</sup>, Castillo vincula esa necesidad de “encontrar una lengua” que el autor de las *Iluminaciones* expresaba a Paul Demeny, con la aspiración de H. Von Hoffmannsthal hacia una suerte de lengua primigenia, una lengua en que hablan las cosas mudas y que un día, en la tumba, servirá de explicación ante un juez desconocido (*Carta a Lord Chandos*). Señala Castillo: “Esta lengua común, esta *koiné* de los poetas, nace en esa zona que Adorno llamó ‘el más alto grado de individuación del ser doliente’. En el reino de la interjección (Valéry dijo que la lírica es el desarrollo de una interjección). Allí están la forma pura, el significado puro; esa forma y ese significado que no pueden ser todavía objeto de pensamiento y que, para comunicarse, necesitan lo que Seuphor llama ‘estilo’”. Y agrega: “A esa lengua llamo *forma*. Y aquí tocamos otro aspecto de este misterio: la abstracción. Porque de lo que se trata es de *abstrahere* —apartar, tirar, arrastrar lejos: separar las cualidades de un objeto para considerarlo en su pura esencia. Dicho de otro modo, eliminar lo contingente hasta alcanzar la claridad de lo absoluto, aligerar el peso hasta que adquiera gracia”.

Hemos citado largamente, porque en estas líneas hay notas fundamentales para definir la poética de Horacio Castillo y el puesto original que ocupa en la evolución de la poesía argentina de esta segunda mitad del siglo. Su obra ha sido vinculada a menudo con la línea intelectualista que proviene de Girri. Tal vínculo sin duda existe, y está por otra parte testimoniado por el interés que demostró hacia la escritura de este poeta, a quien le ha dedicado un importante estudio. En las palabras antes citadas, el acento puesto en el proceso de abstracción, en el despojamiento de las “cualidades del objeto para considerarlo en su pura esencia”, no sólo pueden evocarnos la gnoseología platónica, sino también la concepción girriana de la poesía.

Ahora bien, si la crítica ha visto este parentesco con la poética de Girri, se ha percibido menos hasta qué punto la poesía de Castillo se adentra en una lírica nítidamente visionaria. Mientras la obra de Girri podríamos decir que marca los límites de lo que puede y lo que no puede ser pensado y expresado por medio del lenguaje humano, la voz de Castillo se aventura en aquel “reino de la interjección” que él indicaba, e intenta aprehender en imágenes verbales “esa forma y ese significado que no pueden ser todavía objeto de pensamiento”. Este horizonte visionario de su creación y el empleo cada vez más asiduo en sus poemas de un lenguaje cuya clave última quizá sólo pudiera hallarse en el mundo del inconsciente personal y colectivo, permiten ver en su obra una extraña y lograda conjunción de esas dos grandes vertientes antitéticas en que se abre la poesía argentina a partir de los años 40, el intelectualismo girriano (con su ascendiente en la tradición poética anglosajona, leída con atención por nuestro poeta, así como se ha interesado por la *Gedankenlyrik*, la “lírica del pensamiento” alemana, cuya proximidad a la poesía de *Descripción* ha sido señalada por un especialista en literaturas germánicas<sup>5</sup>) y el surrealismo de Molina y otros (con su ascendiente en los “poetas malditos” y la revolución surrealista francesa). Tal vez haya colaborado en esta peculiar síntesis que observamos en su escritura el conocimiento profundo y la elaboración en clave personal de algunas soluciones estilísticas presentes en la lírica helénica moderna (principalmente en Kavafis, Seferis, Ritsos y Elytis), para cuya

---

4. Discurso de recepción como miembro de número de la Academia Argentina de Letras (1998, *Inédito*). [El texto puede leerse hoy en la compilación de su obra poética *Por un poco más de luz* cit.]

5. MODERN, Rodolfo: “Horacio Castillo o la realidad como pre-texto”, en: *Poesía argentina / Cinco ensayos*, Universidad Nacional de Tucumán, 1997, pág. 58.

renovación las tradiciones poéticas de lengua inglesa y francesa tuvieron un papel importante.

\*

El descubrimiento que Castillo hace para la definición de su estilo en *Materia acre* es el de un instrumento poético que yo llamaría “visión”. Es la adopción de este instrumento la que da unidad a la obra poética aquí reunida, no obstante las variaciones que se pueden observar de libro en libro, y especialmente entre los dos primeros y los dos últimos publicados, como luego señalaremos.

La visión nace, ni más ni menos, de lo que en la tradición hermética se ha llamado *Vitriol*. V-i-t-r-i-o-l es un término muy conocido entre los alquimistas, una fórmula que significa: “Visita Interiorem Terrae Rectificando Invenies Operae Lapidem”. Jean Servier traduce: “Desciende a las entrañas de la tierra, y destilando encontrarás la piedra de la obra”. Este descenso a las entrañas de la tierra se refiere, claro está, a la inmersión en los abismos de la propia interioridad, de donde se ha de extraer, destilando, rectificando, transmutando las experiencias allí maceradas a lo largo del tiempo, la imagen nueva, desconocida incluso para el propio autor. Una analogía semejante de este procedimiento de elaboración artística la encontramos en el ensayo “La tradición y el talento individual” (*The Sacred Wood*, 1920) de T. S. Eliot, donde se compara la elaboración que origina al poema con el proceso químico conocido como catálisis. Concluye allí Eliot: “...mientras más perfecto sea el artista, mayor será la separación que se percibe en él entre el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente digerirá la mente y transmutará las pasiones que componen su material”.

No sabríamos decir si en todos los artistas es cierto esto de que mientras mayor sea la distancia “entre el hombre que sufre y la mente que crea” ha de ser mayor el valor de su obra. Hay demasiados ejemplos de grandes autores que probarían lo contrario. Tampoco a la identificación del “progreso de un artista” con “un continuo sacrificio de sí mismo, una ininterrumpida extinción de la personalidad”, que plantea el autor de *La Tierra Baldía*, habría por qué considerarla un axioma de validez universal. Sí me parece claro, de cualquier manera, que en el caso de la obra de Horacio Castillo tal principio de transmutación de la experiencia personal en un producto impersonal en el que no queda casi rastro alguno de la vivencia anecdótica, biográfica, que le ha dado origen, se cumple impecable e implacablemente. Los poemas dan la impresión de objetos autogenerados, absolutos —*ab-sueltos* sobre todo de la condena de lo privado, de lo meramente individual. Son visiones ya desprendidas del ojo, el cual, más que contemplarlas, pareciera haberlas soñado —sueño lúcido— en la penumbra de los párpados, en la duermevela de la imaginación.

En sus citados “Apuntes para una gnoseología poética”, Castillo describe de la siguiente manera la disposición necesaria para que la “visión” se manifieste: “Se trata, en general, de estímulos que generan un estado de extrema atención, de alerta: ese ‘estado crepuscular’ en que la conciencia se encuentra consigo misma y objetiva lo inefable. En esas condiciones sólo queda suspender la respiración, aguzar el oído, discernir *eso* que quiere hablar, *eso* que [...] quiere *decirse*”. Un poema que puede ser leído como una descripción de ese instante excepcional, es el que lleva el título “Un caballo canta sobre la tierra”, del primer libro recogido por el autor, *Materia acre*: “No es necesario atarse a un

árbol. / Hay que abrir los oídos, preparar la visión, / inhalar el vapor que sube del abismo. / Entonces aparece bajo la noche azul, / ensaya su escorzo contra los astros / y clava el canto en nuestra carne / que se desangra dócilmente hacia la oscuridad. / Una vez a cada hombre es dado este prodigio.”

Metáfora de la epifanía poética, este poema también es un perfecto ejemplo del resultado de la misma. En primer lugar, remarquemos ese “singular don de fabulación” que se manifiesta a lo largo de toda la obra de Castillo y que E. L. Revol advirtió tempranamente en *Materia acre*. En el límite entre la necesidad y el arbitrio, pero siempre regidas por una estricta lógica imaginativa, aparecen las imágenes de esta poesía, como ese caballo que surge bajo el cielo de la noche y prodigiosamente canta. Tal poder imaginativo es el que vuelve más reconocible el estilo del poeta. La necesidad de que la experiencia alcance esa drástica transformación visionaria, la rareza del hecho, explican en buena medida la brevedad de su obra.

Luego, podemos advertir el distanciamiento entre el objeto poético y el autor. No hay un *yo lírico*, sino un indeterminado ‘nosotros’, que por otra parte sólo es aludido en este texto por medio del pronombre posesivo: “nuestra carne”. El empleo de la primera persona del plural para crear una mayor distancia expresiva es recurrente en su obra. También es de notar, en este sentido, la impersonalidad que le imprimen al poema los primeros versos, con el uso de frases propias de enunciados instructivos, lo cual es acentuado por la leve ironía presente en el primer verso (“No hay que atarse a un árbol”), que evoca vagamente, por contraste, el episodio de Ulises y las sirenas.

En estrecha relación con los puntos anteriores, las visiones suelen proyectarse en lo que podríamos llamar, parafraseando a Eliot, “correlatos *imaginativos*”, que a menudo tienen una estructura narrativa, con despliegues sucintos o más desarrollados, y por lo general con un desenlace que cierra el texto con un ‘golpe de efecto’ (que puede ser sutil, como en el poema leído, no pensemos necesariamente en un *portazo* poético). La crítica se ha referido en ocasiones a estos poemas definiéndolos “parábolas” o “anti-parábolas”. Aunque los términos pueden resultar atractivos en relación con la estructura formal, e incluso es posible que sean apropiados si los aplicamos a aquellos textos donde el ‘referente’ es más o menos unívoco, creo que tienen la desventaja de sugerir la idea de un mensaje preexistente que sólo toma la forma de una historia fabulada para su transmisión, aproximando el sentido de los poemas más a la alegoría (con su significado fijo, convencional) que al símbolo, cuya multivocidad significativa me parece más adecuada a la escritura de Castillo. De allí que prefiramos hablar de visiones: no hay una verdad previa a comunicar, el poder imaginativo de la poesía se adentra en dimensiones de la realidad que no pueden ser captadas sino a través de las imágenes que el poeta *ve* con los ojos cerrados.

Otro aspecto señalado por la crítica es la concisión verbal, que también puede advertirse en “Un caballo canta sobre la tierra”. Ricardo Herrera, sin embargo, ha hecho la siguiente precisión: “La escritura de Castillo es, generalmente, epigramática: lapidaria, sentenciosa, elude la música del idioma, la expresión paradójica y oscura del oráculo, sin privarse por ello de un cierto barroquismo, acumulativo de preciosos detalles, donde se explaya la sensualidad de su laconismo”<sup>6</sup>. Dejando entre paréntesis lo referente a la elusión de la “música del idioma”, sobre lo cual volveremos, creo que Herrera ha señalado en la frase citada una característica estilística significativa: hay, en efecto, un ritmo oscilante de

---

6. HERRERA, Ricardo H.: “Amanecer junto al árbol de la carroña”, en: *La hora epigonal*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1991, pág. 63.

contracción y expansión, una suerte de sístole y diástole que se percibe en muchos poemas de Castillo a lo largo de toda su obra. Al momento de contracción suele corresponder una frase asertiva: “El paisaje es más hermoso de lo que habíamos imaginado”, por ejemplo, en el poema “Para ser recitado en la barca de Caronte”. Tales aserciones a menudo terminan en dos puntos y a continuación se abre la fase expansiva, con frases que suelen tener una estructura paralelística, un equivalente valor sintáctico y una función descriptiva o ejemplificatoria de lo afirmado en la sentencia inicial: “El paisaje es más hermoso de lo que habíamos imaginado: / estas murallas que caen a pico sobre nosotros, / aquel sol negro descendiendo sobre la laguna, / allá, a estribor, un arco iris que refracta la niebla.” La sucesión de contracción y expansión podemos encontrarla también, a partir de *Alaska*, en la organización misma del libro, que alterna composiciones breves y largas.

El análisis en esta obra de los aspectos rítmicos y fónicos en general, merecería un estudio aparte. Ya hemos visto que Herrera señalaba en ella la elusión de la “música del idioma”, afirmación que complementa con las siguientes observaciones: “La simetría, el equilibrio de los textos de Castillo, no es silábica, sino conceptual. Ello sucede porque las simetrías silábicas (rimas, aliteraciones, repeticiones, asonancias, etc.) producen música: una forma de equilibrio irracional, [...] que él teme, creo, por su perversidad, por su adhesión a lo carnal y material. [...] Opta, entonces, para cohesionar su material narrativo, por las leyes de la composición pictórica: un equilibrio de luces y sombras.” Estas reflexiones de Herrera, contenidas en uno de los ensayos más iluminadores que se han escrito sobre la poesía de Castillo, nos ofrecen un modelo de interpretación coherente, es cierto. Sin embargo, la polarización excluyente entre una simetría musical y una simetría conceptual y pictórica me parece que en cierta medida simplifica la complejidad del problema, que aquí consiste justamente en el modo particular en que se entrelazan recursos rítmicos, combinaciones sintácticas y una determinada configuración imaginativa. Si bien la definición de la imagen suele ser una preocupación predominante en esta poesía, no necesariamente ello implica una desatención a la *música del idioma*, tanto en el sentido amplio que Darío —poeta músico por excelencia, importante en la formación literaria de Castillo— le daba a la palabra “música” en *El canto errante* (“...y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo”), cuanto en el sentido estricto de la cadencia fónica del verso.

En lo que respecta a la musicalidad silábica, digamos que Castillo utiliza el verso libre, pero la *reminiscencia métrica* está siempre —o casi siempre<sup>7</sup>— presente en sus textos. Si consideramos el poema que hemos tomado como ejemplo de algunas características generales de su poesía, veremos que “Un caballo canta sobre la tierra” combina clásicos versos eneasílabos con acentuación en cuarta sílaba (“No es necesario atarse a un árbol”, “y clava el canto en nuestra carne”), alejandrinos cuyos hemistiquios poseen una calibrada fluctuación —que evita cierta monotonía y gravedad característica de este tipo de verso— gracias a las palabras con terminación aguda (“Hay que abrir los oídos, preparar la visión, / inhalar el vapor que sube del abismo. / Entonces aparece bajo la noche azul”; “Una vez a cada hombre es dado este prodigio”), un endecasílabo con acentuación irregular en quinta sílaba (“ensaya su escorzo contra los astros”) y un verso compuesto de un octosílabo y un heptasílabo (“que se desangra dócilmente hacia la oscuridad”).

---

7. En los poemas más extensos del libro *Alaska*, sobre todo, la tendencia al versículo narrativo desdibuja a veces la cadencia del verso, y algo parecido advertimos en algunos textos de su libro inédito *Cendra*, como “En el muslo del dios” o “Con quanti denti questo amor ti morde”.

Por otro lado, es abundante el empleo que Castillo hace de otros recursos rítmicos, en particular figuras iterativas, tanto en el plano del verso (especialmente aliteraciones, la mayoría martillantes, como “clava el canto en nuestra carne”, “mientras el cómitre marca con el látigo el compás”, y otras más suaves, como “negro humor, agua muerta, miel / que mana...”, “quejido de virgen en el ojo del unicornio”), cuanto en el plano de la composición, tales como la anáfora y el paralelismo, o la lisa y llana reiteración de un mismo verso a lo largo de todo un poema, como un *leitmotiv* musical cohesionante, con un efecto estético próximo al ensalmo, a la cadencia hipnótica de la letanía.

## II. EL OJO NÚBIL DE LA NOCHE

El título “Sphairon” (derivación del griego *sphairos*, esfera), del último poema del último libro publicado por Castillo, convendría también al conjunto de esta obra. En efecto, ésta se inicia, en *Materia acre*, con una alusión al principio materno (“extenuada matriz de lo volátil, acaso de la luz”, concluye el primer poema), y se cierra, en el texto antes citado de *Los gatos de la Acrópolis*, con el retorno del alma a los “enjambres de almas por nacer”: “Por donde la muerte entró en la vida la vida entrará en la muerte”, leemos en “Sphairon”, texto que evoca, con su fragmentarismo, los restos de la lírica griega arcaica (retorno, también, a los orígenes poéticos y culturales).

Si entre un extremo y el otro se extiende esta obra como una larga búsqueda, no ha de extrañarnos que uno de los motivos más recurrentes en ella sea el del viaje, presente en distintas manifestaciones. Imágenes de expediciones, de cacerías, de navegaciones, de migraciones, jalonan los distintos libros de Castillo. Podríamos incluso figurarnos el desarrollo de esta poesía como una sucesión de momentos de tránsito y momentos de reposo, pausas que a menudo se resuelven en desencanto o en esperanzada espera. Vinculando esta representación con la categoría formal que hemos llamado “visión”, podemos distinguir, en un sentido más amplio, entre *visiones dinámicas* y *visiones estáticas* a lo largo de la obra.

Las *visiones dinámicas* las encontramos en aquellos textos donde predomina una estructura narrativa, y que a menudo asimismo es posible relacionar con las fases expansivas que identificábamos precedentemente. También será útil tener en cuenta, cuando nos internemos en el significado de estas visiones, la distinción entre los desplazamientos que se realizan horizontalmente y aquellos que en cambio tienen un sentido vertical, ya sea hacia abajo o hacia lo alto.

Las *visiones estáticas*, por su parte, corresponden a los textos que tienen principalmente un carácter epigramático, y que a su vez podríamos emparentar con las fases de contracción del discurso. Se trata de inscripciones, instrucciones, epitafios, retratos, enumeraciones, ponderaciones y contraposiciones... Aquí, el peso estructural del poema recae más sobre los sustantivos, sobre los pocos pero significativos adjetivos y sobre los enunciados en forma de juicio, que sobre las acciones y transformaciones que designan los verbos.

Si bien Castillo podría ser incluido en la categoría biográfica de los poetas sedentarios (casi no se ha movido de su ciudad adoptiva, La Plata, salvo para visitar la amada Grecia), su imaginación es nómada. Lugares, épocas y personajes lejanos pueblan sus poemas. Sin

embargo, no se podría decir que haya desoído el consejo que Seferis se da a sí mismo —y a todo artista, en fin— en los *Tres poemas escondidos*, parcialmente traducidos por nuestro autor: “El poema / no lo sumerjas en los hondos plátanos / nútrelo con la tierra y la roca que tienes. / Para mayores frutos / los hallarás cavando en el mismo lugar”. Se diría que la tierra y la roca con la que Castillo ha nutrido las más extrañas especies trasplantadas de remotos rincones del planeta, es la obsesiva avidez de absoluto, que se manifiesta ya en *Descripción* y no cede hasta el último libro. Esta es la clave que, a mi juicio, permite leer el conjunto de su obra.

Se pueden distinguir en su curso, más allá de las constantes y las variaciones que se van encontrando de libro en libro, dos etapas claramente perceptibles. La primera etapa comprende los dos primeros libros recogidos por Castillo: *Materia acre* (1974) y *Tuerto rey* (1982). Se trata de poemas breves en su mayoría, tajantes, nítidos, que entran en general dentro de las características de las “visiones estáticas”. Es posible identificar en ellos, desde el punto de vista temático, aquellos poemas donde aparece proyectada en un correlato imaginario esa voluntad de acceso, sin mediaciones, a una experiencia absoluta; luego, los poemas donde esa ansia de absoluto se mide con las diversas vivencias de lo relativo; y, por último (¿tal vez un puente que une y a la vez muestra la distancia entre una y otra orilla?), los poemas que presentan una visión de la poesía y de la condición del poeta en nuestro tiempo.

Metáforas gemelas de la ansiedad fracasada de absoluto son, a mi juicio, los poemas “Salto” y “Expedición al Everest”. En el primero, la narración de los distintos momentos de un salto en paracaídas, presentados con precisión incluso en sus detalles físicos (“Primero es un vacío en el estómago...”: un endecasílabo que no por *melódico* o *heroico* —decimos por su acentuación— hace olvidar el vértigo), y en su vaivén suspenso de plácida expansión contemplativa (“...el mundo se ordena a nuestros ojos: / el campo roturado, las casas y los árboles, / el humo de la ciudad dispersándose hacia el río...”), que termina al fin en una reminiscencia del mito de Ícaro (“Hasta que la gravedad nos atrapa en su red / y nulas nuestras alas artificiales / caemos vertiginosamente contra la superficie...”), todo, se diría, para llegar al último verso revelador: “ávidos todavía de un aire que no es nuestro”. Me parece obvio señalar que esa avidez no es de las que se satisfacen sólo con oxígeno, así como ese “aire que no es nuestro” es algo más que el que respiran los pulmones.

En el segundo texto, “Expedición al Everest”, no tenemos un descenso en paracaídas, sino un penoso ascenso hasta la cima del monte. Pero todo, asimismo, para arribar al verso final y descubrir que, aún allí donde el aire es más diáfano, “el cielo estaba tan lejano como de costumbre”. También en relación con este poema me parece claro que la acción de escalar posee un alcance significativo más próximo al que para Petrarca pudo tener el subir por la ladera del Monte Ventoso que el que pueda asignársele como “mera acción física” (Revol) o “mero deporte” (Herrera), así como ese cielo siempre lejano creo que preanuncia aquella suerte de estribillo que se leerá en *Alaska*: “Hacia el horizonte que siempre se aleja”, “Lo lejano, sólo lo más lejano perdura”... Vale decir: creo que estamos presenciando en estos textos “el silencio de los espacios y la visión de la no-visión” (O. Paz), cuyo origen, sin embargo, no remite al puro desencanto escéptico, sino a la necesidad de ver y oír lo que se oculta y calla.

Esta ambigüedad, propia del espíritu moderno que no niega el misterio, pero que se siente excluido de su ámbito y se aproxima a él con los ojos cerrados y las manos tendidas, se encuentra asimismo en otro poema de *Materia acre*, “Alabanza”, en el cual, a diferencia de los anteriores, tenemos un ejemplo cabal de la estructura estilística de la “visión

estática”. La ambigüedad a que nos referimos consiste en lo siguiente: por un lado se “loa” aquellos animales que distintas religiones han considerado sagrados, como si se participara de su fe; por la otra, se afirma que el carácter sagrado no lo poseen por sí mismos, como no podría sino sostener quien de verdad creyera en su sacralidad, sino que ha sido el hombre quien les ha otorgado ese poder. Acaso la síntesis entre ambas tensiones, si así se puede decir, la *vuelta de tuerca* esté en ese “privilegio de incubar la eternidad” con que se cierra el poema: el privilegio, sí, lo otorga el hombre, pero la acción misma de “incubar la eternidad” pareciera acentuar la autonomía del ser sagrado. La imagen reaparecerá luego en “El hombre nuevo” (*Tuerto rey*), para el cual se añora “un canto de pájaro o Sirena que llegue hasta el cielo, / que incube en su follaje el frío huevo de la noche.”<sup>8</sup>

Otra metáfora de la búsqueda insaciada, que es lo que predomina en este momento de la obra de Castillo, está en el tercer poema de *Tuerto rey*: “Las aventuras de Marco Polo”. Esta vez la expedición no es hacia lo alto, sino a lo largo y lo ancho de desiertos, praderas, islas, ríos... —“qué no ha visto el ojo en la travesía”, aunque “sin otro heroísmo que mirar cada día lo que debe morir”—. El final, como en “Salto” y “Expedición al Everest”, resulta decepcionante para la voz que narra, pero en los dos últimos versos del poema se advierte una leve diferencia con respecto a aquellos textos, que luego tendrá derivaciones importantes en la segunda etapa de esta poesía: el poema no se cierra con el fracaso de la búsqueda, sino con la afirmación del sentido —el deber incluso— de seguir buscando: “sombras y luces que debemos renunciar / insaciable el ojo, incólume el corazón”.

\*

En la segunda zona o línea temática que indicamos, donde el “hambre de espacio” y la “sed de cielo” (Castillo: “inmortalidad del alma, perduración de la carne”) deben medirse con el “tormento de la historia”, con lo limitado y con lo efímero de la existencia, encontramos algunos de los mejores poemas de *Materia acre* y de *Tuerto rey* (éste último, a mi juicio, el libro en que llega a su plenitud estilística esta primera etapa). Si, como el autor se preguntaba en *Descripción*, hay “un día para el conocimiento y otro día para la felicidad”, en estos textos nos hallamos casi siempre en el día del conocimiento, y lo que el conocimiento enseña es más bien desolador. Se trata, por lo general, de visiones estáticas que a pesar de su aparente imperturbabilidad, están transidas de piedad humana (un rasgo que recorre toda su obra, con momentos de extrema intensidad, como los poemas “Tren de ganado”, en *Alaska*, y “El quejido”, en *Los gatos de la Acrópolis*).

Allí están, por ejemplo, en *Materia acre*, “Culto”, “Anquises sobre los hombros”, “Jean Beyar”, “Micenas”, “Generación”, “El viejo de la aldea”... En “Culto”, una escena común, una mujer que visita la tumba de un ser querido, es presentada con serena impassibilidad expositiva, que inscribe sus gestos reiterados (“cada vez que llega”, “va y viene”, “cambia el agua”, “besa de nuevo hasta mañana”) en un orden necesario, casi ritual. Se diría que el cuidado que la mujer pone, su atención amorosa a los pequeños pasos de ese culto privado, transportaran sus actos a un plano atemporal: tal sugestión de ‘instante fuera

---

8. Es conocida la simbología del huevo asociada a la génesis del mundo, presente en los celtas, los griegos, los egipcios, los fenicios, los hindúes, los chinos, etc. En la India, se dice que la oca Hamsa (el Espíritu, el Aliento divino) habría incubado en la superficie de las aguas primordiales el huevo cósmico, que al dividirse en dos mitades da origen al cielo y a la tierra. Mircea Eliade vincula la simbología del huevo más con la resurrección, con el renacimiento, que con el nacimiento originario.

del tiempo' (pero siempre atravesada por una luz de anticipada nostalgia, quizá la de ese "rayo de sol" del poema de Quasimodo) se acentúa en el último verso: "donde siempre canta uno de esos pájaros que cantan en los cementerios". Llama la atención —y esto también es propio de la escritura toda de Castillo— que si bien la escena está sucintamente descrita a través de detalles ínfimos y cotidianos, con un lenguaje llano que no hesita en nombrar una "canilla cercana", puede advertirse en ella una indeterminación absoluta: ¿quién es esa mujer? (¿es una mujer?); ¿quién ha muerto?: ¿su marido, su madre, su padre, su hijo...?; ¿dónde estamos, y cuándo?; ¿qué siente ella, mientras la vemos hacer todos esos gestos? Es como si el lector llegara a ver una película ya empezada, y asiste a esa secuencia sola, que transcurre lenta, silenciosamente, y con la cual la filmación termina. Tal indeterminación, al eliminar todo nexo, toda relación con una historia, extrae la escena de un plano relativo, *relacional*, y la proyecta a una dimensión absoluta, donde cada gesto pareciera ser hecho para siempre, aunque esté cargado de temporalidad. No hay patetismo (para eso, además, tendríamos que conocer lo sucedido y lo que pasa por la intimidad de la mujer): es un día soleado, los pájaros del cementerio cantan, todo está envuelto en un aire de serena melancolía, la que quizá se siente ante el destino humano como si se lo viera desde una distancia infinita (con esa nitidez de la mirada que ha aclarado el llanto), donde ya no se grita ni se ríe ni se llora.

Algo semejante ocurre con los demás textos mencionados. En "Anquises sobre los hombros", la complejidad psicológica de la problemática (el vínculo padre-hijo) está captada en su núcleo esencial: no hay expresión de un contenido subjetivo, no hay confidencia; todo está proyectado en las acciones de ese mínimo mito personal. La alusión clásica acentúa el carácter ejemplar del poema: ese padre es todos los padres, ese hijo es todos los hijos. En "Jean Beyar" tenemos una suerte de epitafio, una forma que reencontraremos en otro de sus libros. El epitafio literario tiene la particularidad de presentar la vida desde la perspectiva de la muerte: la variedad y densidad de la existencia es reducida al hueso, a lo esencial. Sabemos por el autor que Jean Beyar fue un hombre que de verdad existió, que era hijo de un ingeniero francés que había trabajado en Suez, que atendía un quiosco de diarios en la esquina de la casa de Castillo y que un día murió en la más absoluta soledad. Pero el poema en sí poco nos dice de él: lo escaso que llegamos a saber de su existencia está relativizado por un "acaso", por los hipotéticos "si", lo cual ahonda la sensación de su total abandono y desamparo en el mundo (que lo hermanan, pensamos, con Moammed Sceab, el suicida del poema "In memoriam" de Ungaretti: "Y tal vez —escribía éste— sólo yo / aún sé / que vivió"). Lo único cierto es su muerte y esa desnudez "a orillas de la historia", que se diría que es la que Castillo busca para su escritura.

La historia, sin embargo, no ha dejado de aparecer en su poesía. Así, por ejemplo, en "Micenas", donde la contemplación del paisaje griego desde una terraza trae el recuerdo de un pasado heroico, sanguíneo, solar, que se contrapone con un presente crepuscular de "hombres / a quienes la inteligencia sosegó el corazón / y no saben ya tensar el arco de la vida". En otro poema de *Materia acre*, sin embargo, podemos asomarnos al reverso de esta nostálgica máscara broncea que vemos en "Micenas": "Generación" nos muestra las consecuencias de cuando los hombres se deciden a "tensar el arco de la vida". Un sujeto colectivo, tan indeterminado como la masa, más aún, como la especie humana ("Animales de carne y hueso, con un poco de luz irremediable en los ojos"), nos informa en este poema que "a veces nos creíamos criaturas heroicas / y corríamos a las plazas"; allí la seducción de la belleza verbal, manipulada como instrumento de persuasión por un innominado poder, ha

inducido a estos hombres al “placer de la acción”. La acción, esa “fiesta del hombre” que decía Goethe, conduce sin embargo al desastre, a la desolación: “Pero luego, entre ruinas, comiendo el pan del sobreviviente, / comprendíamos...”. ¿Qué es lo que se comprende, qué es esa verdad esencial que la experiencia ha enseñado? El poeta no lo dice, calla, como aquellos ancianos que, en un poema de *Los gatos de la Acrópolis*, “oían el lamento / que viene del futuro y callaban, / miraban la bañera ensangrentada entre la maleza y callaban” (“Los ancianos callaban”). Esta reticencia de la sabiduría forma parte a su vez de la sabiduría estilística de la escritura de Castillo, que, observaba Revol, “indica exactamente el territorio del máximo misterio, sin violarlo jamás”. Pero si no se expresa el contenido de esa tardía comprensión, se manifiesta, sí, la compasión por la generación siguiente, en un llanto de conciencia, de clarividencia, que recuerda la ironía trágica griega: se llora por los que vendrán, quienes, sin saberlo, repetirán los mismos errores de sus predecesores. Tal visión de la historia, donde pasado, presente y futuro se hallan iluminados por un mismo fulgor de fatalidad, es la que permite leer a “Generación” tanto en clave atemporal (o diacrónica), concebido como una situación que se reitera a través de las épocas, cuanto en clave puntualmente histórica, relacionado con los años en que fue escrito el poema. La misma doble lectura permiten otros textos importantes en la obra de Castillo, como “Al pie de la letra”, en *Tuerto rey*, o el mencionado “Tren de ganado”, en *Alaska*.

Casi al final de *Materia acre* hay un brevísimo poema que anticipa una de las problemáticas más complejas que plantea *Tuerto rey*: la del mal. Leemos en “El viejo de la aldea”: “Miró los campos arrasados, pájaros que emigraban al oeste, / miró un árbol creciendo hacia el fondo de la tierra, / miró los ojos de un perro, / miró un niño, / orinó contra el sol.” Este viejo (es decir, el que conoce), que bien podría ser uno de los sobrevivientes de aquella generación que llora por la generación siguiente, no llora aquí: contempla y se rebela contra el principio del orden o el desorden (¡la ambigüedad de “un árbol creciendo hacia el fondo de la tierra”!) universal, encarnado en el sol contra el cual orina. Notemos, por una parte, cómo la piedad que produce la visión del mal está expresada sin el menor énfasis, sin un adjetivo: no se califican los ojos del perro, no se dice ninguna particularidad del niño; todo, así, se vuelve más terrible, por ser esencial, como es ontológico el sufrimiento a que están sujetos todos los seres vivos. Por otra parte, es notable también el exacto laconismo verbal de esta visión estática, cuyo eje anafórico —“miró”— se revierte al final, casi como una consecuencia lógica, aunque abrupta, de lo que se ha visto, con un acto —“orinó”— en que juegan casi las mismas letras de la palabra anterior. Finalmente, esta visión nos remite a otra, la del poema “Gnosis” en *Tuerto rey*: se diría que lo que ve el ojo sabio del viejo de la aldea no es distinto de lo que descubren los múltiples ojos que se abren en este último poema: “la solapada materia del mundo, / la perversidad de lo real”.

Muchas veces he sentido —es una sospecha común— que si tuviéramos una sensibilidad tan perceptiva como para recibir todo el dolor que nos rodea, enloqueceríamos, quedaríamos calcinados por dentro como esos árboles en los que ha caído un rayo. Creo que la afirmación de “Gnosis” tiene que ver con esta experiencia. Es como el padre que acusa de crueldad a la tierra y al cielo que le han quitado a su hijo. Y es así, para el dolor del padre es así, como para el viejo de la aldea que orina contra el sol porque ha mirado los ojos de un perro y ha mirado a un niño y ha visto en ellos lo que ellos no saben pero él sí: “Quejido animal de lo que tiene fin [...] / quejido de lo que nació, quejido de lo que murió, / quejido mío, tuyo, quejido de todos, quejido de nadie. ¡Ay, ay!”. Es el lamento y el grito que nacen cuando se toca “el más alto grado de individuación del ser doliente”, la

afirmación de Adorno que recordábamos precedentemente.

Ahora bien, la mirada del ojo del viejo de la aldea y cada una de las miradas de los ojos que nacen a lo largo del cuerpo en el poema “Gnosis”, aunque cada una encierre para sí una verdad total, no dejan de ser, vistas desde otra perspectiva, miradas parciales, miradas “humanas, demasiado humanas”. Es lo que finalmente afirma “El cinocéfalo”, en ese magnífico poema de la conciencia desgraciada de Occidente: que a pesar de todo, “no existe culpable”. De allí que leamos en “Siembra”: “Ojo lacerado por el llanto, / ojo cegado por la finitud, ojo cicatrizado por la esperanza, / aquí te siembro, en este yermo, / para que crezca al fin / la mirada limpia de los asesinos”.

No me parece que haya que tomar al pie de la letra la palabra *asesino*, como sinónimo de “irresponsabilidad moral”, según se ha observado. Pienso que a esta “siembra” podemos entenderla más cabalmente si la vinculamos con otro extraño cultivo, el de “Hice un hoyo”: “Hice un hoyo en la tierra / y lloré dentro de él; lloré de bruces / hasta que el llanto llegó al fondo, / hasta que todo se anegó, / hasta que brotó de la profundidad / un tallo que nadie hubo tocado”. La pureza intacta del tallo de este poema (que puede ser leído también como una suerte de arte poética: la gracia inviolable de la poesía naciendo de la transmutación extrema de la desgracia humana) es gemela, sin duda, de “la mirada limpia de los asesinos”, así como es hermana de esa “fuerza nueva” que nace de la tierra cuando se ha conocido a fondo la sombra cósmica, del poema “Instrucciones”.

Creo que la metáfora se comprende aún más si vemos “la mirada limpia de los asesinos” como la que podría brotar de las pupilas del “ladrón de ojos escarlata”, esa poderosa proyección mitopoiética de una especie de principio erótico universal, una voluntad dionisiaca que rige el mundo “más allá del bien y el mal”. Leemos en el prólogo a la traducción de *María Nefeli*: “A cada época su Helena [...]. Es la gran fuerza renovadora del mundo, la pasión revolucionaria del Universo, la implacable destructora y — paradójicamente— la gran salvadora: la ‘gran madre’ de la prehistoria cretense y de otras culturas primitivas”<sup>9</sup>. Si tenemos en cuenta que el “Ladrón de ojos escarlata” se define esencialmente como devorador de luz (“boca arriba, contra las gargantas del cielo, / devoro los huevos de la luz”), podemos señalar una coincidencia fundamental entre esta visión y la “metafísica solar” elytisiana, cuya zona de contacto creo que está en la búsqueda de “ese punto del espíritu —que fue meta del surrealismo— en el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente.”<sup>10</sup>

\*

En el umbral de esta obra el lector encuentra un “Arte poética”. “Soltar la lengua, de manera que no trabe el producto / que viene desde adentro, impulsado / por una fuerza superior / y el hábil juego de riñón y diafragma...”. La creación poética es descripta allí como una especie de vómito. Sólo que el vómito se revela al fin como un dar a luz, o más exactamente: *dar la luz*. El carácter prescriptivo que tiene el poema recuerda al de “Un caballo canta sobre la tierra” (también al de “Instrucciones”, en *Tuerto rey*) y acentúa la

---

9. CASTILLO, Horacio y ANGHELIDIS-SPINEDI, Nina: “Introducción”, en ELYTIS, *Odysseas: María la Nube*, Losada, Buenos Aires, 1985, pág. 11. Esa figura primitiva de madre universal la encontraremos en “El pecho blanco, el pecho negro” de *Los gatos de la Acrópolis*.

10. *Ibidem*, pág. 16.

impersonalidad del acto, luego del cual el poeta queda convertido en “odre para colgar de cualquier árbol, / extenuada matriz de lo volátil, acaso de la luz”. A esta función de mero mediador que tiene el poeta con respecto a la poesía y a los otros hombres (y que reaparece en textos como “El dios está en mí”, “Tuerto rey” y “Para ser recitado en la barca de Caronte”), la poesía lo tiene con respecto a los hombres y el mundo —también entre los hombres y los mundos posibles.

Así está claramente expuesto en el poema “Tuerto rey”: habla un pueblo que ha quedado ciego por la peste, y que a través del relato del “tuerto coronado de oro” puede descubrir “grandes señales en el cielo”, la “sangre de su ojo que sueña por la tribu” (¿hace falta subrayar ese magnífico verso susurrante de aliteraciones?). Podríamos preguntarnos si esa sangre que traza señales en el cielo y sueña por los demás es la sangre del ojo que ve o del ojo cegado del tuerto. Yo creo que el ojo que no ve es el ojo herido que sueña, así como el ojo que más pesa en la balanza (la balanza de la poesía) no es el “ojo experto del día” sino “el ojo núbil de la noche” (“Balanza”). Relacionando esto con lo tratado anteriormente, podríamos decir que la cualidad de “núbil” (lo puro, lo virgen) vincula este ojo nictálope con el “tallo que nadie hubo tocado” que nace del llanto y con la “mirada pura de los asesinos” que nace de la siembra del “ojo cegado por la finitud”. Se diría que el ojo herido del tuerto rey es el que logra mirar más allá aún del “más alto grado de individuación del ser doliente” (que sigue siendo identidad, por lo tanto, todavía desgarrada de la totalidad), para asomarse por medio de su sueño, de su sangre, a la mirada de aquel “ladrón de ojos escarlata”, quien proclama: “beso cada noche los párpados de los ciegos / saqueo el sueño de los niños, / y como un tábano sobre el lomo del universo / mantengo libre el mal, joven al mundo”.

En síntesis: los ojos que encontrábamos en “Gnosis” son los que miran el mundo como “el ojo experto del día”, lo contemplan individuado, finito, escindido en contrarios, fijo en su identidad; el ojo herido del tuerto rey, en cambio, mira como el “ojo núbil de la noche”, con la mirada del sueño, con la mirada escarlata, lo que está más allá del principio de no contradicción, y así puede llamar “a la piedra, río, al árbol estrella” (“La ciudad del sol”). Este salto imaginativo, en fin, da la posibilidad de salir de sí mismo y comerciar con “todas las materias del sueño” (“Estrabón, Libro XV”), permite “Ascender a una atmósfera donde el aire quema los pulmones” y “descender vertiginosamente al otro extremo, a la profundidad, al horror” (“Mandrágora”), o bien exaltar la cualidad “camaleónica” de las metamorfosis, con la que Keats definía la naturaleza del poeta: “Soy el águila que planea sobre su cuerpo resplandeciente, / el lagarto que resbala de uno a otro declive, / [...] soy la hiena que estira su hocico hacia la noche / y se acuesta jadeante junto a la celeste carroña” (“Metamorfosis”).

“La celeste carroña”: aquí nos acercamos nuevamente a la problemática frente a la cual la lírica de Horacio Castillo alcanza su mayor intensidad, desde los poemas de *Descripción* —la muerte. Y en este punto tengo que disentir calurosamente tanto con mi amiga Cristina Piña, que ve en la obra de Castillo “la crítica devastadora de cualquier ilusión respecto del poder transformador de la palabra poética”<sup>11</sup>, como con mi amigo Ricardo Herrera, quien, a partir de su interpretación de la misma como una poesía que no logra superar una visión maniquea del mundo, comenta en relación con los dos últimos versos de “Metamorfosis”: “es el temor [al proceso orgánico de la descomposición] el que

---

11. PIÑA, Cristina: “Estudio preliminar” a *Poesía argentina de fin de siglo*, Editorial Vinciguerra, Buenos Aires, pág. 37, y “La precisión desafortunada”, en *Fénix*, N° 5, Abril de 1999.

le dicta al poeta su anhelo de metamorfosearse en animal para no ser consciente de él.”<sup>12</sup>

Creo, por un lado, que justamente aquí podemos observar hasta qué punto llega la fe en el poder transformador de la poesía por parte del autor, y por el otro, considero que la descomposición no es lo temido en este y otros poemas, sino algo peor. Podemos comprender claramente qué es eso que provoca espanto, si vemos el notable paralelismo que hay entre esta imagen de la hiena tendida “junto a la celeste carroña” y la visión de los cuervos del poema “Amanecer junto al árbol de la carroña”: “Toda la noche velamos, toda la noche, / inmóviles junto al árbol de la carroña, / como blancos cuervos espantando la nada, / soplando la trompeta de la descomposición”.

La nada es aquello que aterroriza, que paraliza la voz o en cambio la hace cantar en el vacío, cantar incluso a la descomposición, para que la muerte total *no tenga dominio*. No es casual, creo, que en el título esté presente el amanecer, que reaparece en la blancura de los cuervos. A esa hora, la hora de las agonías y los partos, la hora en que renace el día, “todo un pueblo silencioso que respira de noche junto a nosotros” —leíamos en *Descripción*— “abre también jadeante al alba sus estomas para no morir”. Tampoco es indiferente que en el último verso resuene esa trompeta. ¿Qué anuncia? El simbolismo bíblico de la trompeta, que reaparecerá en “Pablo entre los gentiles”, ya nos sugiere una respuesta, pero puede completarla asomarnos al significado que la carroña (y los animales carroñeros, como la hiena, los buitres, etc.) tiene en ritos iniciáticos de distintos pueblos: en la carroña del cadáver putrefacto se ve “el crisol, la matriz placentaria donde se regenera la vida”, y de un ave carroñera como el buitre se dice que “por alimentarse de carroñas e inmundicias puede igualmente considerarse como agente regenerador de las fuerzas vitales, que están contenidas en la descomposición orgánica, [...] como purificador o mago que asegura el ciclo de la renovación transmutando la muerte en nueva vida.” A estos significados debemos sumar el que suele asumir el árbol (recordemos que las aves han estado velando “junto al árbol de la carroña”): “El árbol es el símbolo de la regeneración perpetua, y por tanto de la vida en su sentido dinámico”. Mircea Eliade señala que el árbol “está cargado de fuerzas sagradas, en cuanto que es vertical, brota, pierde las hojas y las recupera, y por consiguiente se regenera; muere y renace innumerables veces.”<sup>13</sup>

Creo que no queda duda alguna: la “trompeta de la descomposición”, soplada por los cuervos blancos, espanta la nada anunciando la regeneración, la resurrección de la vida. La descomposición, lo orgánico en sí mismo, no es lo que produce rechazo. De allí que la hiena del poema “Metamorfosis”, “que estira su hocico hacia la noche”, pueda recostarse “jadeante junto a la celeste carroña”. La palabra “celeste” vincula lo más material con lo más ingrávido y le da a esa visión una dimensión cósmica —también la inmensidad celeste de astros es al fin carroña, y junto a ellos se recuesta la hiena, anhelante de perpetuación.

Es posible afirmar, a este punto, que la función última de la poesía para este poeta se parece a la de estos cuervos posados junto al árbol de la carroña: espantar la nada, soplar la trompeta de la resurrección. Más aún, llevar a cabo, imaginativamente, la más extrema transformación, la de la muerte en vida. La intensidad poética que alcanza la palabra a la que se le asigna tal desmesurada función, deriva directamente de que no se trata aquí de un diseño intelectual, de una especulación sobre la muerte y la inmortalidad sin raíz en la experiencia, sino de una conciencia erizada ante la perspectiva cierta de la extinción de la

---

12. HERRERA, Ricardo H.: “Amanecer junto al árbol de la carroña” cit., pág. 68.

13. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1995, págs. 119, 205, 554.

vida y de la ausencia de una fe de cualquier tipo que ampare.

Esta conciencia involucra también la clara percepción de los límites de la palabra humana. Por una parte, la evidencia de su fragilidad material misma, manifiesta en las grandes obras de la humanidad que son ceniza como sus autores y en la mortalidad incluso de las lenguas: “Sólo quedaron detrás nuestras líneas etruscas” (es decir, ya imposibles de ser descifradas, como la lengua de los etruscos) dicen los destinados al sacrificio en “Tren de ganado” al internarse en la muerte, y los expulsados de “La ciudad del sol” se lamentan: “Ahora, como una horda, vamos de un lado al otro balbuceando nuestra lengua, hablando el dialecto de una ciudad perdida / que ya nadie comprende”. Por otra parte, hallamos también la conciencia de una raíz incomunicable en la experiencia y en el sentido mismo que las palabras tienen para cada hombre, que en “Homenaje a la palabra alcanfor” lleva a la conclusión de que “un idioma estará también bajo la tierra, / descarnándose como nuestros huesos, / antes y después sin interlocutor posible”.

De allí que la empresa de forjar a fuerza de voz un sentido de absoluto y de eternidad para la existencia, que será el principal cometido de la segunda etapa de la obra de Castillo, adquiera una vibración tan intensa en un poema que ya anuncia esa aventura de la imaginación, “Croar del alma”: “Cuando mi alma, como una rana, salte a la nada, / la oirán croar, croar toda la noche, / croar arriba y abajo, al este y al oeste, / hasta que el ojo monótono de la luna lllore en los pantanos, / hasta que cese el espanto y empiece la eternidad”<sup>14</sup>.

---

14. Queda para otro estudio la indagación de este vínculo simbólico con el mundo animal. Estilísticamente, ya podemos advertir que el hecho de que este canto de eternidad del alma esté proyectado en el croar de una rana ayuda, con ironía sutil que no entorpece la potencia trágica de la visión, a restarle solemnidad al enunciado, a la vez que acentúa su modernidad y su originalidad imaginativa. En cuanto a la red de relaciones de significado, podemos advertir que esta rana, contrariando a la zoología, es de la misma especie de los blancos cuervos de “Amanecer junto al árbol...”, de la hiena tendida junto a la “celestes carroña”, del caballo que canta sobre la tierra, del “mono llorando sobre una tumba” de *Alaska*, del “hombre nuevo” con su “canto de pájaro o Sirena” que incuba en el cielo “el frío huevo de la noche”, de todos aquellos animales “a cuantos dimos poder sobre la tiniebla, / privilegio de incubar la eternidad”, así como participa de esa “fuerza nueva” que, en “Instrucciones”, vence al “miedo” y a la “degradación” y ayuda al alma a dejar “sus pisadas en el fuego, en las tumbas, / en el corazón inmune de los amantes”.

### III. EL PÁRPADO DE LA PALOMA

El último poema de *Tuerto rey*, con el cual se cierra la primera etapa de su obra, recrea el episodio del apóstol Pablo en el Aerópago, hablando a los “gentiles” sobre el *dios desconocido* y la resurrección de los muertos: “...cuando suene la trompeta, / vendrá a rescatarnos de la muerte, / a poner sobre nuestras cabezas, / no la corona incorruptible de los atletas, / sino la guirnalda inmarcesible de la resurrección”. Los atenienses del siglo I, como podríamos hacer hoy, se rieron de la insensatez, aunque no pudieron olvidar a ese dios “que se negaba a sí mismo, / que atravesaba, como una lanza bárbara, el costado del sol”. La poesía de Castillo, en cuyo extraño sincretismo se entrelazan principalmente la tradición griega, el cristianismo y el espíritu de la modernidad, a partir de esta segunda etapa de su obra, la que conforman los libros *Alaska* y *Los gatos de la Acrópolis*, se interna decididamente en aquella insensatez de la que rieron los atenienses. No me refiero a que el poeta haya abrazado la fe cristiana, sino a que busca adelantarse con la imaginación a su entrada en la muerte y a ese momento en que suene, si suena, la trompeta de la resurrección.

Si hasta aquí la definición de esta poesía como un instrumento crítico pudo haber tenido aplicación —aunque, como hemos visto, resultara restrictiva, insuficiente para explicar su aspecto más plenamente imaginativo—, a partir del primer poema de *Alaska* va perdiendo su razón de ser: “Desde ahora, cada milla que navegue hacia el oeste / me alejará de todo. Han desaparecido las señales / de vida: ni peces, ni pájaros, ni sirenas, / ni una cucaracha zigzagueando en la cubierta...” (“Navegante solitario”).

Estamos, puede decirse, en medio de la nada. La voz poética ha dado por sí misma el salto en el vacío y comienza, como la rana de “Croar del alma”, su canto. Ya no queda sino imaginar: la poesía como pura visión que se adentra en lo desconocido. Al igual que el Ulises dantesco frente a las columnas de Hércules, que arenga a sus compañeros, viejos como él, a emplear lo poco que les queda de “vigilia de los sentidos” en seguir adelante, no negándose “a la experiencia, detrás del sol, del mundo ya sin gente”, así la poesía de Castillo aquí da un paso decisivo en ese viaje de búsqueda que configura su obra. Ulises justifica su llamado a superar los límites de lo sabido y permitido recordándoles su origen, su “semilla” humana, cuya esencia es adquirir virtud y conocimiento; nuestro poeta, en cambio, diríamos que busca ahora, antes que nada, hacer vivible la muerte, sobrevivirla en su imaginación.

Ya en *Tuerto rey* teníamos un poema en que se figuraba la travesía hacia la región de los muertos, “Para ser recitado en la barca de Caronte”. Pero mientras allí el deseo de cantar que siente el poeta ante la belleza del lugar, el deseo de alegrar con su canto las “almas tristes sentadas en el banco”, no puede cumplirse por el óbolo que, según el uso, los muertos debían llevar en su boca para pagar al barquero, en esta nueva etapa de la obra se advierte una admirable, una envidiable fe en el poder del canto.

Estilísticamente, continúan alternándose *visiones dinámicas* y *estáticas*, pero hay novedades importantes. En *Alaska*, como ya señalábamos en nota, se advierte un uso del verso más distendido —prosaico por momentos— en los poemas donde predomina el dinamismo narrativo, una cierta laxitud rítmica que luego, en *Los gatos de la Acrópolis*, vuelve a tensarse. Paralelamente, dichos textos, especialmente los de *Alaska*, presentan una extensión mayor que la que encontrábamos en general en los libros anteriores. Reaparece

también el uso asiduo de la interrogación, presente ya en *Descripción* y que después en cambio desaparece por completo en *Materia acre* y se asoma apenas en un par de poemas de *Tuerto rey*. Tal presencia de la interrogación reviste una importancia fundamental para el significado de los poemas y funciona en un buen número de ellos como el eje que estructura su desarrollo: así, por ejemplo, en “El foso”, en “Visita al maestro” o en el ya tantas veces citado “Tren de ganado”, donde las preguntas por lo que se ve por las rendijas de los vagones va pautando el camino del tren desde una llanura con sol hacia un desierto neblinoso, mientras otras interrogaciones retóricas que se reiteran como un obsesivo estribillo mental (“¿Era de noche o de día? ¿Estábamos vivos o muertos?”) definen la condición ambigua —muertos en vida— de esos hombres, mujeres y niños condenados al sacrificio<sup>15</sup>. La breve inserción dialógica que aparece en *Alaska*, en *Los gatos de la Acrópolis* llega a dar forma a todo un poema, “La virgen”. También observamos en este último libro la superposición de planos temporales y perspectivas discursivas (“A una nube que pasa”), así como dos procedimientos compositivos novedosos en la obra de Castillo: la integración circular de enigmáticas frases aforísticas, completas en sí mismas sintácticamente (“Diario bizantino”), y un texto que se presenta en cambio como colección de fragmentos —aunque también aquí puede adivinarse el hilo de sentido que los enhebra— de una obra total perdida (“Sphairon”).

La complejidad mayor de la forma se corresponde *aquí* —no es una ley general— con la mayor complejidad de la experiencia. Complejidad y sobre todo inaferrabilidad esencial de eso que busca aprehenderse con palabras. Lo dice el “Mono llorando sobre una tumba” con que termina *Alaska*: “Aquí la boca se llena de espuma, el oído de truenos, / aquí fracasa la lengua prensil”. También está dicho con todas las letras en “Epístola”: “Porque se trata de asir lo Inasible / y las manos se quiebran, / se trata de tocar la Verdad / y arde la razón.”

La línea maestra sigue siendo la búsqueda de lo absoluto. La encontramos, en *Alaska*, figurada nuevamente en el motivo del viaje, en las dos partes de “Navegante solitario”, en el poema que da título al libro, donde la cacería del oso polar no deja de evocar al capitán Ahab y la significación de la blancura de Moby Dick, en “El foso” y en “Omphalos”, que relata una migración para fundar el centro del mundo<sup>16</sup>.

Por otra parte, ya en ese límite ambiguo entre lo histórico y lo atemporal, además de “Tren de ganado”, “La casa del ahorcado” hace un recorrido por los distintos espacios de una casa en ruinas, una especie de casa pompeyana invadida de turistas y fotógrafos (¿la banalización del mal? ¿la violación y comercialización también de la muerte?), donde parecieran corporizarse figuras inconscientes, quizá de la vida del ahorcado (¿la madre, una hermana, él de niño que juega, su iniciación amorosa?), y se comercian objetos vinculados con su fin: fragmentos de la sogá, del árbol, incluso “el ojo al fin azul del prisionero”.

---

15. Primo Levi ha relatado, autobiográficamente, uno de esos viajes en tren hacia la muerte en el primer capítulo de *Se questo è un uomo*: “...vagones de carga, cerrados desde afuera, y adentro hombres, mujeres, niños, apretujados sin piedad, como mercadería barata, en viaje hacia la nada, en viaje hacia abajo, hacia el fondo. Esta vez adentro estamos nosotros.”

16. En su discurso “El poeta en las postrimerías”, Castillo señalaba: “el hombre ha perdido una vez más su lugar en el Universo, y esta pérdida es el signo más elocuente de las postrimerías. [...] Hoy el centro, el Omphalós, es un lugar que no está en ninguna parte, ni siquiera en las posibilidades del pensamiento. [...] Cuando la ruina se ha consumado, cuando ya no hay centro, el Espíritu debe recuperar su propia gravedad, convertirse él mismo en Centro. / Y ese acto culminante [...] es un *acto estético*, acaso lo que el mismo Hegel llamó *arte absoluto*.” (*Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, LVI, 1991, págs. 99-100).

En estos poemas, más allá o más acá de la estructura total y su sentido, maravillan los detalles, esos destellos imaginativos que parecen mostrarnos la realidad desde su reverso, con la libertad personal de las asociaciones de los sueños y la necesidad reveladora, impersonal, de la vigilia artística: “peinábamos nuestro cabello y se convertía en ceniza”, “una mujer vestida de rojo devanaba en la rueca un hilo negro, / como un cordón umbilical que salía del fondo de la tierra”...

Mientras casi todas las *visiones dinámicas* de *Alaska* que venimos considerando se mueven en espacios y tiempos ambiguos, en zonas de frontera más acá o más allá de la muerte, cuya expresión está confiada a imágenes también de confín como las que hemos citado, las *visiones estáticas* presentan en este libro un lenguaje a menudo concentrado en paradojas, a través de las cuales se manifiesta la inaprehensible experiencia a la que se busca acceder verbalmente, y las oscilaciones entre la esperanza y la desesperación: “¿También el callar es un hablar? / ¿También el hablar es un callar?” (“Visita al maestro”); “Porque todos los ojos han sido velados / y sólo vemos lo que no vemos, / todos los oídos han sido sellados / y sólo oímos lo que no oímos” (“Epístola”).

En estos poemas, diríamos, se recoge la voz de la conciencia más íntima, su absurda fe, sus dudas y tribulaciones, con momentos de confidencia extraños en una poesía que ha tendido siempre a la transposición imaginativa impersonal. Escuchemos, por ejemplo, el tono con que comienza “San Agustín, I, 3” (muy próximo, es verdad, a la naturalidad reflexiva, de solitario diálogo con la divinidad, que tienen las *Confesiones*): “Y ante todo, Dulzura mía, ¿qué? / ¿Fui yo algo en alguna parte? / Dímelo, porque no tengo quien lo diga: / ni madre, ni padre, ni memoria...”.

La síntesis entre esta entonación íntima que murmura en las *visiones estáticas* y la proyección objetiva de las *visiones dinámicas* que encontramos en *Alaska*, constituye la característica expresiva más peculiar de *Los gatos de la Acrópolis*. No es casual que prácticamente desaparezcan en este libro tales formas dinámicas, como no es casual que concluya con un poema que se titula “Sphairon”: aquí se cierra el círculo, la esfera, llega a su término (¿para recomenzar?) la búsqueda.

Los poemas de este último libro parecieran escritos para ser publicados póstumamente. La perspectiva es la de quien mira hacia atrás, como si ya estuviera fuera de la vida, como si ya estuviera fuera de la historia humana; recapitula lo vivido en su existencia, recapitula lo sufrido por milenios; luego se mira a sí mismo —ve aproximarse la vejez—, después mira alrededor —ve el fin de una época—; luego contempla un instante el rostro amado y se despide, después contempla un instante una fotografía e imagina a su hijo en el futuro contemplándolo en ella, y se despide; luego recuerda, sueña, imagina caricia tras caricia el misterio en la vida de lo que va a cumplir en la muerte, y se despide; y entonces sube, sube en el torbellino de la muerte, y luego encarna nuevamente, y resucita.

¿Qué son esos “gatos de la Acrópolis” que están en el primer poema, en el pórtico del libro, en actitud alerta, vigilante? En primer lugar, gatos *reales*, los que merodean en toda ruina antigua o moderna. En segundo lugar, si pensamos que en la *Ilíada* (I, 39) Apolo recibe el epíteto “Esmintio” (*Smintheu*), o sea Matador de Ratas, podemos ver a aquellos gatos como manifestaciones del dios solar (ya el primer verso del poema presagia esa presencia oculta a través de la reminiscencia de un *Himno a Apolo* de Calímaco). Ahora bien, dice el texto, sólo pueden descubrir al dios en los animales quienes son puros y buenos. ¿Y cuál es su función, por qué vigilan? Preservan al templo —a la morada de la belleza, de la juventud, de la pureza— del Gran Roedor, “el poder que desgasta la materia del mundo”: el tiempo, la muerte, la nada. Está claro que los gatos de la Acrópolis son

reencarnaciones de aquellos cuervos blancos que velaban junto al árbol de la carroña, sólo que ahora está presente también, en la voz colectiva que habla por el poeta, la voluntad de ser dignos del dios, en el momento de la muerte: “Te veremos, Matador de Ratas, te veremos y no seremos despreciados”.

Entre la conciencia de todo aquello donde el tiempo, la muerte y la nada hincan su diente, por una parte, y por la otra el sueño de redención alcanzada a través del acto amoroso y la resurrección, se extiende el último tramo de esta obra. De aquella conciencia, la forma metafísica pura es “El quejido”. Darío se dolía: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. Castillo en “El quejido” va más lejos: hay un dolor ontológico en todo lo que es, por el hecho mismo de ser, como lo hay también en todo lo que no es, por el hecho mismo de no ser. Tal vez si recordamos el texto más antiguo de la filosofía occidental, la sentencia de Anaximandro, podamos intuir mejor lo que el poema nos dice: “De donde proviene el origen de todas las cosas, allí también encuentran su corrupción, por necesidad; retornando, deben pagar expiación y culpa, según el orden del tiempo”. Toda cosa, todo ser, para surgir debe diferenciarse, definir su ser distanciándose de lo indefinido, y toda diferenciación conlleva sufrimiento, como el hijo que nace de la madre con dolor. Mientras lo indefinido es la unidad primordial, las cosas y los seres, al diferenciarse, entran en el tiempo, quedan sujetas al cambio y a la muerte: “Quejido animal de lo que tiene fin, quejido / de rosa recién abierta, de pájaro cayendo...”. Y también el trance a la disolución del ser diferenciado es doloroso, ya que todo lo definido quiere perpetuarse en su identidad (de allí que todas las cosas deban pagar expiación por su culpa —la de haberse separado—, según el orden universal). Y luego, en el poema, además del sufrimiento metafísico, está el puro sufrimiento físico, los suplicios de la crueldad, la agonía de ver extinguirse un sueño... Hace falta, creemos, un gran salto imaginativo de *simpatía* hacia el ser del otro, de lo otro, para poder escribir un texto como “El quejido”. Esta forma pura, atemporal, del dolor adquiere una dimensión histórica, de piedad epocal, en los poemas “Grandes migraciones”, “Elegía” y “Los ancianos callaban”.

En el extremo opuesto del quejido atemporal y del quejido histórico, hallamos los poemas “La virgen”, “Diario bizantino” y “Sphairon”. En “La virgen”, el diálogo de los amantes va velando y revelando a la vez, en un lenguaje próximo a los rituales iniciáticos de resurrección y a la mística cristiana, los distintos momentos de la consumación del acto sexual, en el cual se encierra el misterio de la regeneración incesante de la vida: “Y se ha cerrado el ojo de la paloma. / *El misterio se ha cumplido.* / Se llama vida. / *Y ardo nuevamente para mí y para ti.* / ¿Hasta el fin? / *No hay fin.*”

“Diario bizantino” y “Sphairon”, por su parte, buscan aprehender en sí misma la experiencia de la resurrección: “Sin ojos, sin manos, sin huesos: sólo la voz incubando la resurrección”. El lenguaje, como siempre cuando la palabra se interna en lo que sólo puede ser conocido por medio de la imaginación, se vuelve paradójico, afirma lo que niega, niega lo que afirma: “Vuelvo al lugar de donde nunca me moví. Desde tan lejos”. Si bien cada tanto alguna frase devuelve al orden de la reflexión racional (“¿Cómo, despreñada del ojo, sobrevivirá la mirada?”), el carácter inaferrable y único, incomparable, del conocimiento, está confiado a imágenes puras, difícilmente traducibles a conceptos: “Ves: el río de los muertos lleno de mariposas”.

#### IV. EL SEGUNDO NACIMIENTO DE DIONISOS

Después de haber imaginado la propia resurrección, ¿qué se puede escribir?, me preguntaba luego de cerrar *Los gatos de la Acrópolis*. En los nuevos textos de Horacio Castillo, aquí publicados por primera vez<sup>17</sup>, tenemos la respuesta. La punta del hilo para seguir adelante en su poesía pareciera haberla encontrado en el mito: el mito de Dionisos, su doble nacimiento, recreado en el poema “En el muslo del dios”.

Dionisos, como se recordará, desciende de Zeus y de Semele. Esta, diosa frigia o mortal, es fulminada por el rayo al intentar contemplar a su amante divino en todo su esplendor, y el niño aún por nacer es retirado del cuerpo materno y termina su maduración en el muslo del padre. En el poema, la figura del dios, que según el mito fuera despedazado y arrojado a los infiernos (también se habla de un descenso a las profundidades en busca de su madre), resucita en una nueva forma, en que se funden el mito griego y el mito cristiano, reunidos en la ofrenda del vino que es la sangre y del pan que es la carne del dios. Pero la “nueva savia” que trae este nuevo dios, es de “gozo: no expiación”. Grita: “¡Santa luz del día y torbellino celeste / de una nube viajera: danzo, luego soy!” Plutarco llama a Dionisos “Señor del árbol”, y Hesíodo lo nombra “el que difunde en profusión el júbilo”. Aquí la planta de la vid se expande y ramifica hacia todo el universo, y a su sombra se celebra el misterio de la comunión del cuerpo dichoso que ha resucitado: “Tomad y comed, este es mi cuerpo, / tomad y comed, esta es mi sangre”. Desde la tierra, el dios llama a su alma a que se incorpore a esta nueva religiosidad de la alegría (resuenan palabras del final de “Sphairon”: “habiendo aprendido a reír, entre enjambres de almas por nacer”): “y tú, perra del Paraíso, alza también el pie, / ríe, canta, gime, danza, sueña, sangra, / sangra la sangre sin principio ni fin, sangra, sangra.”

Este llamado al júbilo —asoman también aquellos conmovedores, luminosos “dientes blancos de la alegría, dientes blancos de la alegría” del libro anterior— en los nuevos poemas puede tomar muy distintas formas, bastante distantes en su tono de la poesía precedente. La levedad, por ejemplo, de la mariposa que revolotea sobre la Historia, sobre la palabra Iskandar o sobre la tumba de Keats con el ritmo breve de una lejana trova modernista (vuelve el poeta a sus amores juveniles). O bien la ironía feroz y gozosa al estilo de un poeta metafísico inglés, que le recuerda a su “tímida amada” el gusano que “desgarrará / la Sutil Membrana que separa el Cielo de la Tierra” (“Andrew Marvell a su tímida amada”). También la visión epocal de Simeón Estilista en lo alto de su columna, observando debajo la corriente que arrastra los detritos de la civilización (diarios, latas, gatos muertos, palabras de Esquilo, todo revuelto en una misma marea), y gritando no obstante: “Estoy vivo. ¡Ladra, Tiempo, rebuzna, Muerte!” (“Simeón Estilista”). Incluso asistimos al discurso de un Dante sarcástico y desencantado, quien después de haber atravesado “como un turista aquellos fuegos artificiales, / espectáculo de *son et lumière* reservado a tan pocos”, llevado por “la secreta promesa donde todo deseo se colma, / una gota de sangre floreciendo en el Paraíso, / el abrazo que cierra la distancia entre la tierra y el cielo”, encuentra tan sólo los reproches y los celos de Beatriz. Y bien, por último, la escena del unicornio y la doncella en el poema “Tapiz”, donde los párpados de la joven

---

17. En la edición de Colihue (1999), que reunía su obra poética completa hasta ese momento, para la cual fue escrito el presente estudio, se publicaba un anticipo de su libro *Cendra*, aparecido al año siguiente en la Colección “Fénix” de Ediciones del Copista.

(que evoca aquella figura de “Mujer peinándose ante el espejo”, en *Los gatos de la Acrópolis*), si se abrieran, podrían absolver el mundo, abrir “un sendero hacia el centro de todo”.

*Alta Gracia, abril de 1999*