

## **CARPE DIEM: EL INCIPIT COMO ESPACIO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE ABELARDO CASTILLO**

**GABRIELLA MENCZEL**

Universidad Eötvös Loránd, Hungría

**Resumen:** El artículo propone un acercamiento narratológico-hermenéutico a los inicios textuales de los relatos de Abelardo Castillo, completado con algunas posibles lecturas de la estética de la recepción (Iser, 2001). A través del análisis detallado del cuento titulado “Carpe Diem”, publicado en el volumen *Las maquinarias de la noche* (Castillo, 1992), se presenta la estrategia narrativa puesta en marcha desde el *incipit* discursivo que lleva en sí los gérmenes de las instancias fundamentales del universo creado.

**Palabras clave:** Abelardo Castillo, relatos, incipit, estética de la recepción.

**Abstract:** This article pretends to offer a narratological-hermeneutical approach to the beginnings of Abelardo Castillo’s short stories, which is completed with a possible interpretation based on the premises of reception aesthetics (Iser, 2001). By means of the detailed analysis of the text “Carpe Diem”, published in the volume with the title of “Las maquinarias de la noche” (Castillo, 1992) this study shows the narrative strategy initiated from the very *incipit* of the short story, which contains all the principal instances of the created universe.

**Keywords:** Abelardo Castillo, Short Stories, Incipit, Reception Aesthetics.

“Toda historia, creíble o no, necesita un comienzo”—afirma Abelardo Castillo en el segundo párrafo de su novela titulada *El evangelio según Van Hutten* (Castillo, 1999: 13). Obviamente, el dilema de cómo poner en marcha la narración es una de las obsesiones del autor argentino, que en varias ocasiones ha declarado considerarse discípulo de maestros como Borges y Cortázar<sup>1</sup>. Numerosas narraciones suyas, que mayoritariamente llaman la atención por su carácter autorreflexivo, explicitan la dificultad de dar comienzo a la historia. En nuestro caso, nos proponemos estudiar los dos volúmenes cuentísticos de Abelardo Castillo titulados *Las panteras y el templo* (1976) y *Las maquinarias de la noche* (1992). Los veintidós relatos que forman el corpus presentan las distintas tentativas del autor para encontrar el comienzo adecuado en cada narración. La vigencia del relato como género para Castillo revela la naturaleza fragmentaria de la percepción de la realidad hispanoamericana de la posmodernidad, como consecuencia de la pérdida de la unidad moderna (Brescia, 2008: 282). Los cuatro modelos principales de *incipit*,

---

<sup>1</sup> A modo de ejemplo ver su colección de ensayos que se publicó bajo el título *Las palabras y los días* (Castillo, 1988). Aparte del propio autor, varios estudios dedicados a su narrativa constatan la herencia clara de Borges y Cortázar (véase, entre otros, Morello-Frosch, 1991: 108-111; o Guijjarro Lasheras, 2018).

según la categorización de Helmut Bonheim, están representados en los dos volúmenes. Uno de los comienzos dinámicos (*Dynamic with Report*) es cuando se entra en la historia ofreciendo una serie de acciones, tal como en “Vivir es fácil, el pez está saltando” (Castillo, 1993: 15) o bien en “El hacha pequeña de los indios” (Castillo, 1993: 53). En ambos casos, la enumeración de los actos sucesivos de los protagonistas respectivos reaparecerán al final, al cerrar el texto, abriendo paso a una circularidad y a un juego metaléptico, en el sentido de que el lector también se invita a participar en la creación de la obra<sup>2</sup>. El otro inicio dinámico sería (*Dynamic with Speech*) cuando entramos en el relato con las palabras del personaje, por ejemplo, en el caso de “El asesino intachable” (Castillo, 1993: 77-95) donde el protagonista está haciendo su confesión sobre el crimen cometido. La segunda categoría sería la exposición estática (*Static with Comment*), un comentario ensayístico que en la mayoría de los casos constituye el marco metanarrativo del texto, como por ejemplo en “Crear una pequeña flor es trabajo de siglos”, que abre así: “Soy un escritor fracasado. No es un comienzo demasiado original, lo sé” (Castillo, 1993: 27). O en “Thar” el primer párrafo proporciona la clave para descifrar el enigma representado por el paratexto, no solo explicando el significado del término árabe, sino enlazando “vida” y “literatura”, y diseminando a la manera derridiana los significados de los códigos narrativos (Castillo, 1992: 67). La deconstrucción discursiva sirve el propósito de inquietar al lector y cuestionar el carácter fidedigno del narrador —que no solo en este caso se llama Castillo—, con el fin de crear una autoironía paródica, propia de la posmodernidad, socavando los cimientos de la propia escritura (Menczel, 2002: 102-130). El *incipit* estático también puede ser una descripción, como en el caso de “Triste le Ville” (Castillo, 1993: 101), en el que la presentación de la estación desértica y fantasmal donde el protagonista baja del tren, se entremezcla con las meditaciones filosóficas del mismo (*Static with Description and Comment*).

Abelardo Castillo es autor de novelas (*El que tiene sed* 1985, *El cruce del Aqueronte* 1982, *Crónica de un iniciado* 1991, *El evangelio según Van Hutten* 1999), cuentos y obras teatrales (*El otro Judas* 1961, *Israfil* 1964), fue director de varias revistas literarias como la legendaria *El escarabajo de oro* (1960-74). Se ha etiquetado por la crítica como seguidor de la línea existencialista de la narrativa rioplatense, y aparte de varias novelas suyas incluso en su relato “El asesino intachable” efectivamente desde el inicio presenta una situación muy de Sábato, ubicando al protagonista, el criminal del título, en la situación narrativa de una confesión en la cárcel (Castillo, 1993: 77). Sin embargo, muchos de sus relatos se inscriben evidentemente en el género fantástico, los tópicos tradicionales aparecen en las narraciones (véase “La casa de ceniza” 1967, o “El candelabro de plata” 1972), e insisten en la tesis borgiana de que el último responsable de la creación ficticia es la propia escritura. O bien, con Iser, podríamos decir, que lo imaginario solo puede ser representada gracias al lenguaje, y por supuesto, gracias a las instancias que se resisten a

---

<sup>2</sup> Véase el estudio narratológico del relato “El hacha pequeña de los indios” (Menczel, 2002: 131-146).

la expresión lingüística (por ejemplo, no se expresa por medios lingüísticos el porqué de los elementos seleccionados de la realidad extradiegética, las interdependencias de las unidades semánticas, o el objetivo de la alteración de la relación referencial entre realidad y mundo representado). Por consiguiente, lo ficticio supera el propio lenguaje, y crea el fundamento para que lo imaginario tome cuerpo a través de las estructuras abiertas del texto, que surgen como hiatos o agujeros en la textura sintáctica del discurso (Iser, 2001: 43). Estas brechas o silencios deberán ser reconocidos y llenados por el lector, por supuesto, y así se establecerá el vínculo entre texto y lector, la operación que produce el significado. El significado para Iser no es más que la puesta en práctica de lo imaginario (Iser, 2001: 42).

Veamos el ejemplo del relato “Carpe Diem”, que forma parte de su volumen *Las maquinarias de la noche*, publicado en 1992 (Castillo, 1992: 15-28), y comienza con una descripción a primera vista tradicional (estático-descriptivo en términos de Bonheim), en el sentido de que proporciona una caracterización de la protagonista, una muchacha cuyo nombre nunca llegamos a conocer, y a la que siempre se alude a través del pronombre personal “ella”: “– A ella le gustaba el mar, andar descalza por la calle, tener hijos, hablaba con los gatos arrogantes, quería conocer el nombre de las constelaciones, pero no sé si es del todo así, no sé si de veras se la estoy describiendo – dijo el hombre que tenía cara de cansancio” (Castillo, 1992: 15). La aparente descripción de los gustos específicos de la chica termina, en esta primera frase, con las dudas del hombre con cara de cansancio, según se lo identifica a lo largo del cuento. Las afirmaciones se convierten en incertidumbres y la repetición de la forma negativa “no sé” en una única oración proyecta la trayectoria discursiva de la narración, donde se cuestionará la vigencia de las instancias narrativas (personajes, tiempo, espacio, narrador y discurso).

La muchacha –según se nos advierte en la primera frase– es la encarnación de la plenitud: los elementos mencionados acá se reiterarán a lo largo del relato, constituyendo de tal forma, una red simbólica siempre con una referencia clara a la chica. El mar la vincularía con lo infinito; la falta de calzados sugiere naturalidad, un contacto directo con la tierra; los niños significarían la continuidad de la vida; los gatos incluirían el mundo de los animales; y las constelaciones –que implican la presencia de la noche– abrirían paso al universo sin límites, a la infinitud espacial y temporal, a la unidad material y cósmica. Más tarde el narrador-protagonista relaciona la condición descalza de la chica con su carácter intacto, con lo cual permite ampliar el abanico de significados con el campo semántico de la pureza, la virginidad, atributos posibles de un ser celestial<sup>3</sup>. Un poco más adelante, al retomar la palabra el hombre fatigado, compara a la chica con “la noche de las plazas” (Castillo, 1992: 15) y la neblina que brilla (Castillo, 1992: 16). Si se nos permite seguir con la interpretación simbólica de su carácter, el brillo de la niebla le añade un toque transparente, aéreo, reluciente, misterioso y pasajero.

---

<sup>3</sup> “matarla en sueños y verla renacer intacta y descalza” (Castillo, 1992: 17).

A renglón seguido, se aclara la situación narrativa, en tanto que “el hombre que tenía cara de cansancio” relata al yo-narrador la historia de su relación con aquella muchacha. La constante alternancia entre los niveles narrativos empieza, como hemos visto, en el propio *incipit* del texto, pues, es uno de los dos narradores, el de primera persona, el que nos interpreta su conversación en el club de pescadores a medianoche.

A continuación, nos enteramos de la problemática de cómo comenzar el relato, pero en este caso no de parte del yo-narrador, sino del hombre cansado, quien lleva una hora hablando sin parar. En la interpretación del narrador, el hombre intenta encontrar el momento adecuado para comenzar la historia, pero todos los itinerarios parecen desembocar en uno: “La historia, si se trataba de una historia, parecía difícil de comprender: la había comenzado en distintos puntos tres o cuatro veces, y siempre se interrumpía y volvía atrás y no pasaba del momento en que ella, la muchacha, bajó una tarde de aquel tren” (Castillo, 1992: 15).

Es a través de la narración de Castillo (personaje del relato) como nos enteramos de que el inicio textual del cuento no coincide con el comienzo del discurso del narrador-protagonista fatigado. En este punto se explicita el *incipit* doble del relato, pues, dos narradores arrancan sus respectivos discursos de dos maneras. El hombre tiene dudas acerca de su relato, según se desprende del fragmento arriba citado, pero ni siquiera el narrador está seguro de si realmente se trata de una historia. El discurso narrativo está repleto de vacilaciones de esta índole que, por supuesto, desde el inicio van socavando toda verosimilitud de lo relatado, tanto del hombre cansado como del propio narrador, y por consiguiente, se cuestiona el estatus ontológico incluso del texto mismo.

La historia del hombre agotado es una historia del pasado, es un intento de reconstruir sus propios recuerdos de la muchacha que llegó a ser su mujer, y quiere comprender cómo es posible que al cabo de cuatro o cinco meses después de haberse separado bajara de aquel tren y volvieran a pasar una tarde y casi una noche juntos. Como el hombre ya ha llegado varias veces hasta este punto en su relato, el yo-narrador no entiende por qué es tan chocante, qué es lo que le causa tanto sufrimiento. A manera de explicación, el hombre comienza un largo monólogo sobre una “dádiva” especial que les había sido ese día, sobre la necesidad de creer la realidad y no entenderla, y lo extraño que era que le contestara al teléfono cuando había decidido llamarla. En seguida volvemos a la acción tantas veces repetida por el hombre cansado, al momento de la bajada del tren, que así va cobrando un significado simbólico en la historia. La ruptura de la continuidad del viaje en el espacio llega a representar la parada en el fluir del tiempo. El lugar del encuentro y de la despedida de los protagonistas es una estación cronotópica, un detenimiento espacio-temporal, una *estación* realmente *estática*. Tampoco podemos ignorar que el movimiento descendiente de la bajada nos evoca sin duda muchas connotaciones míticas del descenso a los abismos, al reino de la muerte. Evidentemente, lo fantástico aparece en el punto culminante, precisamente en el medio del texto, perfectamente anticipado y retardado tras el suspense narrativo. Puesto que el narrador sigue sin comprender lo esencial, a modo de prueba, el hombre saca del

bolsillo una moneda totalmente deformada, después la vuelve a guardar, y agrega que su mujer ya estaba muerta aquel día<sup>4</sup>.

Sin embargo, en este instante no solo penetramos en el reino de lo sobrenatural –ya que la evidencia que enseña el hombre, “no puede ser explicada por las leyes de la naturaleza tal como la conocemos” (así encaja en la categoría que correspondería a lo *fantástico-maravilloso* de Todorov)–, sino también se produce una alteración en el nivel discursivo, es decir, en vez del relato en primera persona del hombre fatigado que hasta ahora formaba parte del diálogo con el yo-narrador, este narrador toma la palabra y va a interpretar la historia del otro en tercera persona, historia que por supuesto ya había escuchado varias veces gracias a los intentos sucesivos del otro de narrar, como si las identidades de ambos se confundieran, o bien las dos personalidades se identificaran y el estilo indirecto libre sugiriera que son una única persona: “–Y no solo había bajado de este tren sino que traía puesto un vestido casi olvidado, un código entre ellos, una señal secreta, y era como si el tiempo no hubiera tocado a la mujer...” (Castillo, 1992: 21). Al principio se nos ofrece la impresión de que el yo-narrador resume lo que el otro le había contado varias veces, éste incluso le dirige la pregunta: “Pero usted, cómo lo sabe” (Castillo, 1992: 22). Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que las dos perspectivas – la del hombre con cara de cansancio y la del yo-narrador– confluyen, e independientemente de la persona gramatical de la narración, el personaje-focalizador será el hombre fatigado. El narrador ni siquiera se preocupa por las dudas que le surgen durante la conversación: “Cuando el hombre terminó de hablar, me di cuenta de que no me había dicho, ni yo le había preguntado, algunas cosas importantes” (Castillo, 1992: 23). Obviamente de lo que el otro no sabe, no se enterará ni éste. La identidad de los dos narradores se refuerza aún más gracias a varias otras señales temáticas y discursivas del relato, por ejemplo, la el hecho de que ambos tenían aproximadamente la misma edad<sup>5</sup>.

Otro motivo unificador entre los dos es la bebida alcohólica, elemento temático recurrente en la obra de Abelardo Castillo, estudiado por Cristina Piña, Blas Matamoro y Rodrigo Guijarro Lasheras. Aquí solo el yo-narrador toma whisky y aunque el otro siempre lo rechaza, él es el que se comporta como un borracho. El hombre fatigado da la impresión de estar alterado, confundido, habla sobre cosas al parecer sin sentido, las constantes interrupciones, la narración fragmentada son indicios de su “desorientación” (Castillo, 1992: 15). Se nos advierte, además, que el narrador-protagonista estaba borracho cuando conoció a su mujer. El alcohol le sirve al yo-narrador como un instrumento para comprender la historia confusa: cuanto más bebe el narrador, mejor entiende al hombre cansado<sup>6</sup>. Y cuando llega a saber que la mujer estaba muerta –un

---

<sup>4</sup> El reencuentro con la mujer ya muerta es el motivo fantástico conocido también en otros textos rioplatenses, como “Las puertas del cielo” de Julio Cortázar, o “En memoria de Paulina” de Adolfo Bioy Casares.

<sup>5</sup> “tendría más o menos mi edad” (Castillo, 1992: 19).

<sup>6</sup> “yo le contesté que no lo seguía del todo, pero que pensaba solucionarlo pidiendo otro whisky” (Castillo, 1992: 20).

giro chocante en la historia—, le pide toda la botella al camarero. El efecto del alcohol estimulante —con su capacidad de disminuir el sentido de realidad y modificar la conciencia— le ayuda a adivinar la continuación de la historia, o sea, le sirve como fuerza creadora que facilita el vuelo de su imaginación. Los dos narradores de esta manera pueden interpretarse como las dos identidades de la misma persona, la joven activa y la mayor pasiva que reflexiona acerca de los acontecimientos de su pasado. O bien, gracias a su doble narración también pueden cumplir un papel intermediario entre los sucesos narrados (en la concepción de Genette, el mundo diegético) y el autor y los lectores, es decir, el extradiegético. El yo-narrador cobra una función de lector-modelo, en el sentido de que su única actividad consiste en intentar comprender la historia del otro, bajo la influencia del alcohol, y tampoco debemos pasar por alto que se trate de un personaje llamado Castillo, sugiriendo la profesión de escritor, creador de textos.

A partir de este momento marcado de cambio narrativo, pese a que se alternan los discursos en primera y tercera personas, la pretensión de los mismos va a ser idéntica: demostrar la existencia real de la muchacha. ¿Cuáles son, pues, las pruebas de su realidad? La más sorprendente y más verificable es la moneda deformada, que se la acaba de enseñar a su interlocutor. La moneda se la había regalado al hombre cansado antes de marcharse ella tras su encuentro fantasmal, para que la colocara sobre la vía del tren y que la recogiera cuando el tren hubiera pasado (Castillo, 1992: 27). Otra evidencia, menos duradera, es el hecho de que le “clavó las uñas en el hueso de la mano hasta dejar[le] cuatro nítidas rayas de sangre” (Castillo, 1992: 26). Sin embargo, lo que se repite con más frecuencia a lo largo del relato es la idea de creer y no entender<sup>7</sup>, algo que ella misma pronunciaba en varias ocasiones, y con lo cual hasta el yo-narrador se identifica al adoptar el punto de vista del hombre cansado: “Ella no era un fantasma. El hombre con cara de cansancio no creía en fantasmas. Ella era real, y la tarde de ese día y las horas de la noche que pasaron juntos en este pueblo fueron reales” (Castillo, 1992: 22). La irrupción de lo irracional se confirma en las palabras de la muchacha mediante la articulación de la razón descartada. Otra muestra subjetiva de lo inexplicable que ofrece la muchacha es su hermosura: “Ella habría dicho que la prueba de que existe [el sauce] es que es hermoso. Todo lo demás son palabras. Y cuando la luna camine un poco y lo afee, o ya no lo ilumine y desaparezca, bueno: habrá que recordar el minuto de belleza que tuvo para siempre el sauce” (Castillo, 1992: 20). Ella, de tal manera, se propone como la encarnación no solo del hecho sobrenatural, sino también enseña cómo debería ser el receptor-modelo del fenómeno fantástico. Los dos varones a su vez, intentan adecuarse a las normas propuestas por la chica, pero continuamente se ven obligados a chocar contra sus propias limitaciones, siempre se topan con sus dudas

---

<sup>7</sup> “No hay nada que entender, ella misma me dijo la última tarde. Hay que creer. Yo tenía que creer simplemente lo que estaba ocurriendo, tomarlo con naturalidad: vivirlo. ... Y lo real no precisa explicación alguna.” (Castillo, 1992: 19); “Me dijo que hay cosas que deben creerse, no entenderse. Intentar entenderlas es peor que matarlas. Me habló del resplandor efímero de la belleza y de su verdad” (Castillo, 1992: 26).

e incredulidades, y verbalizan sus dificultades en aceptar lo incomprensible. Nos sirve de ejemplo, cuando los dos están convencidos de que el nombre y el número del documento de la muchacha deberían estar registrados en el hotel donde entraron, pero ella no está. Y efectivamente lo que ocurre es todo lo contrario: el hombre fatigado denomina estos datos como “fetiches”<sup>8</sup> y en un monólogo extendido pretende explicar que no hay ninguna trampa en su relato, él era absolutamente consciente de que su mujer estaba muerta en el momento. Ella insiste en que solo hacía falta creer, sentir y vivir el instante, tal como lo indica el título horaciano del texto “Carpe Diem”, parte integrante del *incipit* mismo. El verbo “carpe” del latín (carpó 3 carpsí, carptus), en su interpretación etimológica, aparte del significado poético de ‘disfrutar’ conlleva el sentido figurado de ‘recorrer’ (un itinerario o camino). Así ya en la instancia paratextual, en el título mismo, se entrelazan tiempo y espacio, anticipando uno de los mecanismos narrativos claves del texto, y conllevan subyacente el tema del viaje.

Conviene señalar que el texto aparentemente tiene el objetivo de justificar por medios verbales el carácter real de la existencia de la muerta, no obstante, desde el principio se va llenando de alusiones a la inexistencia. La constante incertidumbre del hombre cansado a partir de la primera frase, o la del narrador cuestionan la veracidad de todo lo narrado<sup>9</sup>. La ausencia de un nombre propio de los tres personajes, los continuos recomienzos de la historia, el carácter nebuloso de la muchacha que “llegó sin que yo la oyera caminar” (Castillo, 1992: 16-17) que “silbaba una melodía extrañísima, imposible, una cosa inexistente” (Castillo, 1992: 16), o la imposibilidad de determinar con precisión la edad del hombre<sup>10</sup>, y también la de la mujer, que “era como si el tiempo no [le] hubiera tocado” (Castillo, 1992: 21), contribuyen al aire onírico, fugaz e irreal de todos los elementos del discurso. La muchacha –que nos evoca vigorosamente las “figuras o constelaciones” de Cortázar– declara que está muerta y al final desaparece sin que su esposo pueda verla, pero tiene que seguir mirándola como si la viera. La indecisión del hombre cansado, la confluencia de las coordenadas espacio-temporales que producen vértigo<sup>11</sup>, la constante oscilación discursiva del narrador entre estilo directo e indirecto, y las formas impersonales que se multiplican hacia el final ponen en tela de juicio los detalles concretos y así toda la credibilidad del texto. Frente a la fugacidad del ser (y también de las instancias narrativas), lo único que queda son los

---

<sup>8</sup> “Nombres, números: lo comprendo. Yo también coleccionaba fetiches y les llamaba lo real. Bueno, no. Ni nombre ni número de documento. Salvo los míos, y la decente acotación: «yo señora»” (Castillo, 1992: 24).

<sup>9</sup> “no sé si es del todo así”; “La historia, si se trataba de una historia, parecía difícil de comprender” (Castillo, 1992: 15); “no sé si es cierto” (Castillo, 1992: 24).

<sup>10</sup> “Como si fuera muy joven y muy viejo al mismo tiempo. Como si un adolescente pudiera tener cincuenta años” (Castillo, 1992: 19).

<sup>11</sup> “La noche es la hora más propicia de esa casa, sus claustros parecen de otro siglo, los árboles del parque se multiplican y se alargan, los patios interiores dan vértigo. En algún momento y *en algún lugar de la noche* nos perdimos” (Castillo, 1992: 27, el subrayado es mío).

fetiches, la moneda deformada, inútil, que debería recordar la existencia real, pero que en esta narración se convierte en el signo del NO-SER, de lo fantasmal, de lo inimaginable. Nuestra tesis original, según la cual, las dicotomías fundamentales del texto vienen proyectadas desde el inicio, no parece perder vigencia: espacio y tiempo, presente y pasado, el bar y el pueblo natal, plenitud e inexistencia, vida y muerte son representados por la doble narración de los dos narradores, y se confirman con la presencia constante del efecto del alcohol. Simbólicamente el alcohol es el agua de la vida, en el que se entremezclan dos elementos opuestos, el fuego y el agua, representando las oposiciones binarias principales: hombre y mujer, actividad y pasividad, creación y destrucción. El alcohol, en este cuento, alude por un lado, a la energía vital, el fuego de la vida, a la inspiración creadora, y por otro, es capaz de borrar la vista y la memoria, generar alucinaciones, y así reforzar la inseguridad, cuestionar la credibilidad de la historia. “Lo demás, usted lo sabe. O lo imagina.” (Castillo, 1992: 27), propone el hombre con cara de cansancio, así como en otro cuento de Castillo titulado “El decurión”, el narrador afirma incluso que cuando uno se emborracha, “se imagina, hasta descubre cosas” (Castillo, 1992: 47).

La muerte, en los textos de Abelardo Castillo, de manera muy parecida a los de Cortázar o Borges, no es el término absoluto, sino más bien un pasaje, un cambio de forma de la existencia, una metamorfosis que “se concibe como un salto fuera del tiempo hacia la inmortalidad” (Hartman, 1972: 344). La transición se manifiesta mediante la simbología –de nuevo muy cortazariana, por cierto– del medio transporte. La chica al llegar baja de un tren y al marcharse sube a otro. Los dos movimientos contrarios –ascender y descender– insinúan el cambio de dimensiones. Las dualidades ontológicas que mantienen el dinamismo discursivo y conducen hacia la cerrazón textual –pero que de ninguna manera llegan a ser un término o desenlace en la historia, sino más bien quedan como *explicit* abierto a lo infinito (Kunz, 1997: 29-46)– están enraizados en los orígenes míticos que George Steiner define como “la unidad perdida de lo masculino y lo femenino propia de la antropología platónica” o “la interacción entre la rivalidad y la alianza masculinas, de una parte, y la donación y necesidad femenina, de la otra [...] Tal como ocurre entre el yo creador y sus heterónimos interiores en el acto artístico” (Steiner, 2001: 98). Siguiendo su argumentación, podemos concluir que “las tensiones por llegar están ya latentes en el instante del *incipit*, en la primera luz del acontecimiento creador y en el nombrar los nombres” (Steiner, 2001: 98). El inicio que apunta a la plenitud, a la unidad encarnada en la figura femenina, irrumpe como metáfora de la totalidad, que mediante el combate entre la fuerza masculina de identidad duplicada, en el *explicit* llega a complementarse con señales de la inexistencia. Así se borran las fronteras entre inicio y final, y en una lectura de semántica regresiva los continuos recomienzos de la narración no en vano sugieren el regreso a los orígenes de siempre, al *incipit* discursivo que pone en marcha la maquinaria narrativa y se convierte en el espacio inicial de la creación del mundo irreal.

## Referencias bibliográficas

- Bonheim, Helmut (1982). Short Story Beginnings. En: Bonheim, Helmut. *The Narrative Modes*. Cambridge: Brewer. 91-117.
- Brescia, Pablo (2008). Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación. *Romance Notes*, 48. 281-290.
- Castillo, Abelardo (1999). *El evangelio según Van Hutten*. Barcelona: Seix Barral.
- Castillo, Abelardo (1993). *Las panteras y el templo*. Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, Abelardo (1992). *Las maquinarias de la noche*. Buenos Aires: Emecé.
- Castillo, Abelardo (1988). *Las palabras y los días*. Buenos Aires: Emecé.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Guijarro Lasheras, Rodrigo (2018). Los perseguidores: El Johnny Carter de Julio Cortázar en las reescrituras contemporáneas de Abelardo Castillo, Fernando Quiñones y Antonio Muñoz Molina. *Revista Chilena de Literatura*, 98. 259-278.
- Hartman, Joan (1972). La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar. En: Helmy F. Giacomán (ed.). *Homenaje a Julio Cortázar*. New York: Las Américas Publishing Co. 339-350.
- Iser, Wolfgang (2001). *A fiktív és az imaginárius*. Trad. Gábor Tamás Molnár. Budapest: Osiris.
- Kunz, Marco (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- Menczel, Gabriella (2002). *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Matamoro, Blas (1986). Kiosko. Retrato del artista como borracho. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438. 166-171.
- Morello-Frosch, Marta (1991). Borges y los nuevos: Ruptura y continuidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34. 105-120.
- Piña, Cristina (1982). La dialéctica entre la vida y la poesía en tres relatos de Abelardo Castillo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 389. 388-407.
- Steiner, George (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- Todorov, Tzvetan (2001). Lo extraño y lo maravilloso. En: David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros. 65-81.