

ÁREA: LETRAS

EJE: LITERATURA Y SEMIÓTICA

TÍTULO: EL HÉROE Y LA RESPONSABILIDAD EN CRÓNICA DE UN INICIADO. APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA NOVELA DE ABELARDO CASTILLO.

Alumna becaria: Daniela Ortiz.

Categoría Estudiantes Avanzados.

Directora: Dra. María Gabriela Simón

Unidad Académica: Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan

Mail: danift_81@hotmail.com

Este trabajo de investigación se propone analizar al héroe y su *responsabilidad* en la novela *Crónica de un iniciado* (1991) de Abelardo Castillo. Consideramos que Esteban Espósito es un héroe *responsable* (unidad de arte y vida, según la teoría bajtiniana), en tanto está configurado como un escritor que con su *escritura* (Barthes) responde a los discursos sociales propios de su generación, la del sesenta, que exigía un “compromiso” del intelectual. A través de la configuración de un héroe que narra su historia, pero que también narra la narración, o sea, el proceso de escritura, la conciencia autoral puede dialogar con determinados discursos de la época objetivada artísticamente, que, como dijimos, se trata de la década del 60 en Argentina. Algunos motivos “fantásticos” en la novela, como lo es la presencia del diablo, permiten ese diálogo, respondiendo de esta manera a una época en la que se asociaba la literatura “realista” con el compromiso del escritor.

Teniendo en cuenta la relación que *Crónica de un iniciado* mantiene con estos discursos sociales de los sesenta (mundo representado de la novela, diálogo del autor con esa época, contexto de producción de la novela), nos parece pertinente efectuar el análisis desde la filosofía del “acto ético” de Bajtin, y establecer la *responsabilidad* como eje de la configuración del personaje, Esteban Espósito, en respuesta al “compromiso” que se le exigía al escritor de los sesenta.

Palabras claves: héroe – responsabilidad – fantástico – escritura

Esteban Espósito: un héroe *responsable*

La aparición de elementos fantásticos en una novela cuyo mundo representado es el de los primeros años de la década del sesenta es un rasgo que inmediatamente llama la atención. Pues, aunque Castillo sea considerado por algunos sectores de la crítica como un “escritor de literatura fantástica”¹, creemos que el uso de motivos fantásticos no es inocente, ni casual, en una novela ambientada en una época en la que se cuestionaba, dentro del universo de las debates acerca de la literatura “comprometida”, qué función cumplía el discurso fantástico, o sea, si realmente podía comprometerse con la realidad circundante, o si se trataba de una “evasión”.

El relato principal de *Crónica de un iniciado* se desarrolla en los tres días que dura un congreso de intelectuales en la ciudad de Córdoba, en el cual, se escuchan los debates típicos de la época (el intelectual y su rol, la identidad nacional, etc.). Si tenemos en cuenta el cronotopo del autor, podemos afirmar que a través de la novela el autor mantiene un diálogo con esa época, ya que Abelardo Castillo se reconoce a sí mismo como un escritor de la generación del sesenta². Además, Castillo dirige y escribe en dos revistas literarias, *El grillo de papel* (de 1959 a 1960, junto a Liberman) y *El escarabajo de oro* (de 1961 a 1974). Debemos agregar el proceso de escritura de la novela que, de acuerdo con declaraciones del autor, se iniciaría en la década del sesenta, en 1961, hasta 1991, fecha de su publicación.

En esta época lo decible era la valorización de la política y la revolución, la intensa vinculación entre cultura y política y la conversión del escritor en intelectual. La filosofía sartreana ejerció una gran influencia en los escritores argentinos, siendo las revistas de Castillo uno de los soportes fundamentales de esa difusión. En el primer número de *El grillo de papel* queda registrada la concepción de sus realizadores, acerca de la relación literatura y compromiso: el arte como uno de los instrumentos para transformar la realidad e integrarse a la revolución. Sin embargo, también desde el

¹ Recordemos además la producción cuentística de Castillo considerada “fantástica”, sobre todo *El espejo que tiembla*, publicado en 2005. De acuerdo con las declaraciones del propio autor en entrevistas, es así porque “de alguna forma, se estaba permitiendo una libertad que ‘el compromiso’ de décadas pasadas juzgaba ‘impertinente’”. Así mismo, Martín Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina*, define a Castillo como uno de los “narradores fantásticos” de la segunda mitad del siglo XX que más se benefició con la invención cortazariana del “fantástico cotidiano”, tal como lo definió el mismo Castillo.

² Olguín y Zeiger definen al escritor de los sesenta como “un intelectual que se compromete con su tiempo, que no desecha ningún tipo de escritura (hace tanto narrativa, como poesía y teatro), que polemiza y que utiliza los medios a su alcance (revistas, mesas redondas, concursos prestigiosos, encuentros informales de escritores) para exponer su poética” (Olguín y Zeiger, 2000: 390-391).

comienzo se aclara que la literatura es una “actividad creadora”, cuya especificidad es estética: la “buena literatura” es lo único válido.

Frente a las miradas que postulaban que el compromiso residía en la obra, en su contenido “realista”, las revistas de Castillo fueron sede del debate que existía acerca de la relación entre literatura fantástica y compromiso³. En este debate se cuestionó, entonces, la función de la literatura “no realista”, o fantástica. Castillo y los demás escritores de las revistas denunciaron el error de considerar a la literatura fantástica como un “escapismo” frente a la realidad social, y señalaron, en cambio, su “compromiso”: subvertir las categorías mentales del lector y desarrollar su conciencia crítica⁴. Frente a los “defensores del compromiso de la obra en clave realista” -que acentuaban el poder comunicativo de la literatura, y su influencia en las conciencia de los lectores-, los “defensores de la tradición de la ruptura” afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y de la serie política⁵.

¿Qué función cumplen, entonces, los motivos “fantásticos” en *Crónica de un iniciado*? ¿Podemos afirmar que estamos ante la presencia de una novela “fantástica”? Creemos que no. En primer lugar, porque la sola presencia de motivos tradicionalmente “no realistas” (pacto con el diablo) no convierte al texto en “fantástico”. En segundo lugar, porque el fantástico está tematizado, es decir, los personajes, el narrador, *hablan* acerca de esa elección genérica: el diablo le pide a Esteban que escriba lo que ha vivido, y que él mismo, el diablo, debe “casi no ser”, es decir, debe producirse una *vacilación* (Todorov) en el lector.

El rastreo de los géneros discursivos que conforman una novela, nos permite interpretar la función ideológica de la elección o exclusión de ciertos usos genéricos (Bajtin), en este caso, el fantástico, de acuerdo con la época de producción y publicación. Tengamos en cuenta, además, que el fantástico ha sido considerado desde la crítica como *literatura subversiva*, como una zona del discurso que rechaza la representación realista, y disuelve un orden que se experimenta como opresivo e insuficiente, en este caso, la dicotomía –tal vez presente a lo largo de los treinta años

³ Recordemos que en los setenta ya se empieza a cuestionar si debe hacerse literatura o abandonarla a favor de la militancia política, es decir, si el arte es eficaz para la revolución.

⁴ Castillo tuvo claramente una posición al respecto en las revistas literarias que dirigió. Por ejemplo, cuando reseña *Las armas secretas* de Cortázar, califica a éste de narrador de “literatura fantástica”, y recalca provocadoramente -con el uso de negrita en el pronombre y en el verbo- : “y por eso nos gusta”.

⁵ Además planteaban la tarea del intelectual comprometido como la de hacer “avanzar” el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía avanzar las condiciones de la revolución.

que duró la escritura de la novela— entre literatura “realista” y “fantástica”, asumiendo y naturalizando la falta de “compromiso social” de ésta.

¿Cuál es, y cómo se manifiesta, el “compromiso del escritor” para Castillo? En un ensayo de *Ser escritor* (1997) titulado “El lugar del escritor”, Castillo se refiere a los “sesenta” como la última época en la que el escritor se preguntó su misión, su compromiso histórico: durante esa década, desde cualquier postura, se creía, finalmente, que la literatura podía *cambiar el mundo*, que tenía una función social, de acuerdo con la filosofía sartreana. Más adelante, en “Persona y compromiso”, el autor afirma que el compromiso de un escritor no es su obra, sino su “actitud ante el mundo”: “una novela no es comprometida *a priori*, ni se la puede comprometer deliberadamente: resulta comprometida o no” (Castillo, 2007: 121). Es decir, en primer lugar, el escritor tiene una serie de ideas ante el mundo, una ética, que se concretará en actos, y uno de esos actos, es su obra literaria (los otros son manifiestos, reflexiones en entrevistas, etc.). La obra, por supuesto, estará “teñida” de las ideas del escritor, *a posteriori*: “el compromiso es un resultado”. Lo que Castillo quiere decir con esto es que, y apartándose de esta manera de ciertos “realismos”, el compromiso no está en las “ideas” plasmadas en una obra —pues resultaría un panfleto— sino en cómo esa obra es el resultado de una “idea del mundo por la que el autor acaso daría la vida” (Castillo, 2007: 121). La elección del género, en última instancia, no determina el *compromiso*, pues si el escritor “es un poeta lírico, que siga escribiendo poemas de amor, y si es un cuentista fantástico, que siga imaginando cuentos fantásticos”, pues “la verdad” y la “utilidad” de la obra, no es lo que se dice, sino *cómo está hecha*.

¿Cómo interpretamos esta afirmación de Castillo? creemos que el “compromiso” del que habla el autor se puede pensar desde la noción de *escritura*, en el sentido barthesiano, es decir, en la práctica de escribir ejerciendo una “violencia” en la lengua, que es naturalmente opresiva (nos obliga a elegir). Más allá de las ideas, los pensamientos del escritor, lo que importa es el trabajo con la lengua que lleva a cabo.

Acá lo que analizaremos⁶ es la *escritura* del héroe-escritor, Esteban Espósito, a la cual asistimos, no solo en su resultado (la historia narrada) sino en su proceso (la historia de esa narración). Y creemos que esa *escritura* lo convierte en un héroe

⁶ Mencionamos algunos recorridos en relación con nuestro marco teórico: el concepto de responsabilidad y las nociones teóricas acerca de la novela y su función (Bajtín), delimitaciones y discusiones acerca del género fantástico (Todorov, Jackson, Barrenechea), y contextualizaciones acerca de la década del sesenta en Argentina, específicamente, en lo artístico y cultural (Gilman). También, recurrimos a la teoría de Roland Barthes, en especial a su concepto de escritura, para relacionarla con el de responsabilidad y “compromiso”.

responsable, pues aunque, como le recuerda el diablo, “tienda a escribir cuentos fantásticos”, lo que finalmente hace es escaparse del paradigma que opone “literatura fantástica” y “literatura realista”, mediante la tematización del fantástico, denunciando su convencionalidad.

Para analizar a Esteban Esposito como un héroe *responsable*, relacionamos la concepción de “compromiso” de Castillo con la noción de *responsabilidad* de Bajtin, en tanto en ambos casos se trata de una búsqueda de la unión entre arte y vida a través de la escritura. Creemos que la *responsabilidad* del héroe reside en esa práctica del decir como violencia, y para ello acudimos a la teoría barthesiana: la *escritura* como el lugar donde, seguro, los paradigmas se desbaratan. Escritura, literatura⁷: su responsabilidad reside en la forma, no en su ideología.

El encuentro con el diablo

Crónica de un iniciado narra dos días de la vida de Esteban Espósito, de 27 años, durante un congreso literario en Córdoba, en 1962. Allí conoce a Graciela Oribe, de quien se enamora, y a Santiago, el poeta jujeño que se suicida en la habitación de su hotel; se da también su “pacto con el diablo” y los inicios de su alcoholismo.

Nos vamos a detener, entonces, en el capítulo VII de la Primera Parte, en el encuentro⁸ de Esteban con el diablo. Se trata de una especie de “vuelta de tuerca”: motivo de la *historia narrada* (el encuentro dentro del encuentro, o *metaencuentro*, como le llama irónicamente el mismo demonio) que afecta, no tanto la *historia narrada*, sino la *historia de la narración*, de la *escritura* de la novela: luego del pacto diabólico Esteban deberá escribir esa historia, ese es el mandato, y decidir si contar la presencia del diablo como “real” o como “fantástica”.

En la primera entrevista el diablo se “autopresenta” jugando con la indeterminación: la idea es no dejar claro quién o qué es. Se define a sí mismo como una “reminiscencia literaria”, pero, inmediatamente, hace alusión al “frío” que le produjo al escritor, negando de esta forma una mera existencia textual. Además, el diablo ironiza acerca de cierta “tendencia” del héroe (escritor, y narrador de su historia) a determinar ciertos motivos como pertenecientes a una forma genérica determinada:

⁷En *Lección Inaugural*, Barthes trabaja literatura y escritura como espacios en íntima relación, en tanto en ambas el trabajo es pulverizar el lenguaje en su arrogancia, volviéndolo paradójico.

⁸ Todo el argumento de la novela está construido sobre la base de distintos *encuentros* (con Graciela, con Santiago, con los demás intelectuales).

“cuento fantástico lo llamarías vos”, le dice el diablo a Esteban, luego de narrarle una historia, pero le recuerda que “en Córdoba *todo es posible*”. Podríamos pensar, entonces, que esa tendencia del narrador a pensar ciertas historias como “fantásticas”, puede modificar esa visión del género, luego de este viaje y ese *encuentro*. Este es el primer indicio de esa “vuelta de tuerca” a la que nos referimos.

En la segunda entrevista, la voz del diablo irrumpe mientras Esteban viaja en un ómnibus que lleva al Cerro de las Rosas, justo en el momento en el que, en medio de su fluir de conciencia, Esteban siente su voz, *como si fuera de otro*, como si se viera a sí mismo, ya “alejado” en cuanto a perspectiva del personaje protagonista en primera persona de la primera sección. En esta entrevista, Esteban acepta el pacto: usa el “vos” para referirse al diablo, requerimiento necesario para que se concrete. A las múltiples “definiciones” provistas en la primera entrevista, el diablo agrega esta vez un acertijo con el pronombre “vos” (respuesta del diablo a la pregunta de Esteban, “quién es usted”). Al responder “vos”, se dan dos posibilidades o razonamientos, de acuerdo a la ambigüedad referencial del pronombre. Sin embargo, cuando se acepta cualquiera de las dos interpretaciones, se entra en una contradicción. En la primera, si el diablo existe, la novela entronca con la historia de la literatura y se trata de una simple transposición de un mito anglosajón. Si, por el contrario, el diablo no existe, alguien podría afirmar que Esteban se está defendiendo del diablo, y nadie puede defenderse de algo que no existe, por lo tanto, existe. Pero, además, todas esas palabras, hasta esa misma objeción, se trata de palabras de Esteban, del narrador, por lo tanto, no existe. Y así, según el diablo, hasta el infinito. Como afirma el demonio, es aterrador que *él* exista fuera de Esteban, pero lo es más si está en su cabeza, pues remite a la idea que el mismo Esteban tiene de sí: la de estar poseído por el demonio.

La tercera entrevista es desplegada como una escena dramática, con réplicas y *régie*. En este diálogo se completa la “vuelta de tuerca”, pues nos encontramos con que la novela que estamos leyendo es el resultado de un “mandato” del diablo:

“ÉL

(...) Con todo esto se hará un libro, cosa que ya también sabías y que acabas de anunciarle, como primicia, al pinzón de la ventana. Tu obligación es escribir lo que oíste de mí, y lo que oirás. Te dejo embarullar todo y mentir cuanto quieras. Pero no falsear algo.

ESTEBAN

Qué.

ÉL

A mí. Yo debo ser así. O sea, casi no ser. Todo lo que concierne a nosotros, quizá, no sucede más que ahí dentro. (*Le toca la frente, se alarma.*)” (Castillo, 2009: 310).

De esta manera, podemos afirmar que el requerimiento del diablo se ha cumplido, pues, efectivamente, no se puede determinar cuál es su “naturaleza”. Asimismo, vemos que el motivo del pacto afecta a la *historia de la narración*, pues gran parte de la novela que estamos leyendo es el resultado de un mandato del demonio.

Además de interpolar las entrevistas, Esteban ha incorporado la voz del diablo a lo largo de la novela y lo ha “materializado” en uno de los personajes, el astrólogo, símbolo del Mal⁹. Además, el diablo “casi no es”, pues es un personaje, una voz, el resultado de las noches sin dormir, y el alcohol, etc.; pero también es una “aparición” (motivo recurrente en la novela gótica, con la cual surge el relato fantástico moderno) y también una “reminiscencia literaria” (parodia los motivos constructivos del mito fáustico). Esta ambigüedad en la definición del personaje logra en el lector una *vacilación*, propia del fantástico moderno, pues aquel no puede “elegir” entre esas opciones: parecieran todas válidas. Hasta aquí, podríamos sostener, entonces, que se trata de un texto “fantástico”, desde una mirada más tradicional del género.

Sin embargo, además del mandato de escribir y de la forma en que lo hará, hay un tercer ítem en el pacto, que tiene que ver con cierta *libertad* del héroe, de poder elegir *cómo* contar todo lo demás. Creemos que el héroe no se ha planteado el fantástico como género o forma fija, sino que se ha *problematizado* lo anormal (Barrenechea): el hecho sobrenatural se tematiza, se problematiza, se discute su naturaleza y cómo será escrito (mandato del diablo, discusiones con Esteban). La cuestión no es la elección de motivos tradicionalmente considerados “fantásticos”, como la aparición del demonio, sino cómo la escritura lo *problematiza*.

Esta *problematización* de la escritura (de textos “fantásticos” o no), o sea, la *decisión de cómo narrar ciertos hechos*, es un procedimiento que se puede observar en la narrativa breve de Castillo: la conversación como fuente de la escritura. El narrador-

⁹ El demonio, “personificado” en el personaje del astrólogo, por momentos pareciera que solo es visto por Esteban.

cuentista extrae sus historias de los diálogos con las personas que surgen a su encuentro, encuentro que muchas veces es promovido, pues la idea es escuchar primero para luego escribir. Los relatos pueden estar en primera o en tercera persona, y, enmarcados en la situación de diálogo, ponen en primer plano las mediaciones que la literatura realista quiere esconder: se deja a la vista el origen oral del relato y como lectores, no sólo asistimos a la narración de los hechos, sino también al diálogo en el que surgió el relato de esos hechos: asistimos a la construcción misma del relato. Y en algunos casos, en ese diálogo se discute acerca de la naturaleza de los hechos a narrar, y cómo deberá “contarlos” ese narratario o narrador-escritor. En *Crónica de un iniciado*, el encuentro de Esteban con el diablo está estructurado de la misma manera: dos personajes dialogan, uno de ellos es escritor y el otro le plantea qué es lo que debe escribir, cómo debe presentar al lector su experiencia de lo “sobrenatural” con él, el diablo.

Escenificar la discusión, el diálogo, acerca de la naturaleza “realista” o “fantástica” de los hechos a narrar es nuevamente una forma de denunciar el artificio de la escritura y la convencionalidad de eso que llamamos, en cada época, “realismo” o “fantástico”. Se desbarata así el paradigma opresivo entre “literatura realista” y “fantástica”, pues se muestra que la construcción por el lenguaje de un hecho como “real” o como “fantástico” es solamente eso, una construcción (una decisión) que responde a una época, a una concepción histórica de lo “real”. De esta manera, se mantiene el diálogo entre el héroe y la conciencia autorial, que responde con la construcción de este héroe, a su cronotopo “real”, los sesenta, momento en el que las categorías genéricas de “literatura realista” y “literatura fantástica” eran opuestas y valoradas desigualmente, debido al supuesto “compromiso” de la primera.

La *responsabilidad* del héroe reside entonces en esa lucha que lleva a cabo con su lengua, en esa violencia del decir, en su literatura, que también debe “luchar” con una tradición literaria que ya existía antes del texto. El demonio es un motivo recurrente en la novela gótica, con la cual surge el fantástico moderno: la *aparición* (lo que no debía suceder en un universo determinado, y sin embargo, sucede). Ese personaje es construido ambiguamente, produciendo la *vacilación* propia del fantástico; sin embargo esa construcción es un “pedido” del propio personaje, que está dentro del mundo novelesco, hay un acuerdo sobre el hecho de presentarlo así y no de otra manera, ya que de eso se tratan los géneros: convención. La decisión de *cómo narrar ciertos hechos*

puede aparecer o no en un texto, pero siempre está: escribir es un artificio, ya sea literatura llamada “fantástica” o “realista”.

A modo de conclusión

Este trabajo partió de un problema: la presencia de elementos “fantásticos” en una novela cuyo cronotopo se corresponde con los sesenta, época en la cual se reclamaba el “compromiso” del escritor –qué poder tenía su literatura, sus actos– y se asociaba esa ética con un determinado tipo de literatura: la “realista”, o sea, la que denunciaba, en un nivel semántico, las problemáticas sociales, políticas, etc.

En el mundo representado de la novela, el héroe Esteban Espósito es un escritor de la “generación del sesenta” que construye un relato biográfico transcurrido durante dos días del año 1962. Creemos que la conciencia autoral crea este héroe escritor como una manera de *responder* a esos años en los que se constreñía a los escritores de ficción “comprometidos” a escribir literatura “realista”, considerando que la actitud ética se volcaba en el contenido del texto.

La incorporación de los elementos fantásticos y su problematización, a través de diversas estrategias, como lo es la tematización del fantástico (motivo del encuentro con el demonio), permite pensar el género en su carácter *subversivo*, en tanto desbarata las categorías, conceptualizaciones y dicotomías limitantes, asfixiantes: la oposición entre literatura “fantástica” y literatura “realista”, (pues toda ficción ya es *fantástica* dirá Castillo); y el gesto que de manera antitética asocia literatura “comprometida” con “realismo” y literatura “evasiva” con “fantástico”.

El fantástico de la novela es *subversivo* porque denuncia la “mentira de la palabra”, pero resalta la autonomía y la “verdad” de la ficción. Y así, el fantástico moviliza, finalmente, la conciencia del lector –como quería Cortázar–, que es, en última instancia, hacia quien se dirige un escritor “comprometido”, es al lector a quien quiere modificarle su modo de ver el mundo, la realidad, el lenguaje. También pensamos el fantástico como una codificación existente y a la vez es también una variación infinita, en cada época y en cada autor. Aquí, el diablo está, es una reminiscencia literaria, una huella de la “memoria” del género, pero también es algo nuevo: el mismo demonio habla de su condición indeterminada, que es *la mejor artimaña que puede inventar el diablo* (Castillo, 2009: 202).

En el pacto con el diablo Esteban ha aceptado un “destino literario”, y una vida de angustia y decadencia, atravesada por su alcoholismo. *Cambiar la vida por la literatura* no es un acto de *irresponsabilidad*, como podría pensarse desde la teoría bajtiniana, no se trata de vivir en el arte y olvidarse de la vida¹⁰. Pero si pensamos que la responsabilidad es “responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (Bajtin) y, por supuesto, su sentido inverso “lo que comprendí en la vida, debe tener acción en el arte”, en nuestro héroe, vida y arte se unen en su condición de escritor, en su compromiso, no con una idea política o artística –sabemos que Esteban sí las tiene¹¹ – sino no con su *escritura*. En *Crónica de un iniciado* cada uno de los motivos del *encuentro*¹² devienen vivencias y comprensión que unen arte y vida. El resultado está en su *escritura*, allí reside su acto *responsable*: es la práctica de escribir ejerciendo una “violencia” en la lengua –haciéndole trampas – que es naturalmente opresiva (nos obliga a elegir). Por eso la historia de la narración, en esa lucha continua que ejerce el escritor sobre su lengua: cómo definir a un personaje como el diablo, cuando éste le pide *casi no ser*, cuando es un motivo de larga tradición en la literatura. La *escritura*, en el sentido barthesiano, centellea cuando vemos incorporarse al diablo en tierras argentinas, jugando con las posibilidades de la indeterminación pronominal del voseo.

Para finalizar, creo que es relevante señalar que el análisis de la novela fue un paso importante en mi lectura personal de la obra de Abelardo Castillo, porque de esta manera puedo acercarme a una época que considero interesante en sumo grado, por los acontecimientos y los discursos que circularon entonces, y que están tan fuertemente presentes en la actualidad, en la política y la cultura de nuestro país, y de gran parte de Latinoamérica (ya sea recuperándolos, reformulándolos, negándolos). Por otra parte, las reflexiones, o corolarios, que surgen del análisis de esta novela permiten abrir nuevos interrogantes en relación con el resto de la producción –narrativa y ensayística– de Castillo, como un puente a posteriores investigaciones, que recuperen lo que aquí se ha estudiado, y que haga aún más placentera la lectura, infinita, de sus textos.

¹⁰ En realidad, “vida” en el contexto de la novela, se refiere a la “trivialidad” de una familia e hijos.

¹¹ Esteban se pregunta acerca de la utilidad del arte, del compromiso ante la vida, la política y la cultura: recordemos sus discursos acerca de la belleza, del peronismo, de la religión.

¹² Los encuentros con Graciela, con el diablo, con el poeta Santiago, con los intelectuales de Córdoba, más tarde con Jacobo, encuentro desplegado en *El que tiene sed*.

Bibliografía

Bibliografía de Abelardo Castillo

- Castillo, Abelardo (1999) *Las palabras y los días*, Buenos Aires, Seix Barral.
(2005) *El que tiene sed*, Buenos Aires, Seix Barral.
(2007) *Ser escritor*, Buenos Aires, Seix Barral.
(2008) *Cuentos completos*. Buenos Aires, Alfaguara.
(2009) *Crónica de un iniciado*, Buenos Aires, Seix Barral.
(2010) *Desconsideraciones*, Buenos Aires, Seix Barral.

Bibliografía sobre Abelardo Castillo

- Calabrese, E. y De Llano A. (2006) *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata, Ed. Martín, U. N. de Mar del Plata, Fundación OSDE.
- Olgúin, Sergio y Zeiger, Claudio (1999) “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia” en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. X. Buenos Aires, Emecé.
- Vassallo, Isabel (2000) “Típicas atracciones genéricas. El punto de vista” en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. XI. Buenos Aires, Emecé.

Bibliografía general

- Arán, Pampa (1999) *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Narvaja.
- Arán, P. (1998) *La estilística de la novela en M. Bajtin*. Córdoba, Narvaja.
- Arán, P. (dir.) (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtin*, Córdoba, Ferreyra.
- Bajtin, Mijaíl (1998) “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela” en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid, Taurus
- (1999) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1998) *El placer del texto y Lección inaugural*, México, SXXI
(2004) *Lo Neutro*. México, Siglo XXI.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós.