

Los contrastes de la realidad en el teatro de Abelardo Castillo

María Claudia González

La obra de Abelardo Castillo abarca diferentes géneros, pues ha escrito cuento, novela, teatro, poesía y ensayo. Sin embargo, la vocación literaria de este autor argentino se concreta por primera vez en la escritura de la obra teatral *El otro Judas*. Castillo entra en la escena cultural argentina en 1959 precisamente con ese texto, al obtener el primer premio del concurso organizado por la revista *Gaceta Literaria*.

La pieza se publicó en 1961 y ese año fue premiada, además, en los Festivales Mundiales de Teatro de Varsovia y Cracovia¹. La obra plantea la entrega y muerte de Jesús como parte de un acuerdo de éste con Judas. Por tanto, el Iscariote desempeña una función imprescindible para el cumplimiento de la misión de Cristo y no se descubre como un traidor². Se presenta a Cristo como hombre, líder revolucionario cuyo cometido permanece inconcluso³.

*El otro Judas*⁴ se inicia con un diálogo entre Judas y Juan cuando falta poco tiempo para la muerte de Jesús. Los apóstoles refieren los sucesos de la noche anterior. Juan descubre el cambio operado en la actitud del Iscariote tras la entrega de Jesús, pues exterioriza su tormento por la tarea de traicionarlo que le encomendó el Nazareno. Asimismo, expone sus dudas sobre el carácter divino del Maestro y por esta razón se enfrenta a Juan, Pedro y Santiago. Estos insistirán, a lo largo de toda la obra, en considerar a Jesús como hijo de Dios. Se evidencia así la existencia de dos fuerzas irreconciliables en disputa.

En la escena cuarta aparecen los soldados que habían arrestado al Maestro, quienes reconocen la complicidad del Iscariote. Pedro y Santiago descubren lo sucedido, repudian por ello a Judas y lo abandonan. A partir de ese momento, se observa el hundimiento moral del personaje, quien en la última escena reclama con angustia: “Una señal, Elí! No dejes que me pierda en la noche! Dime que él era inocente, que no jugó con su hermano; dime que padeció dolor, que lloró lágrimas saladas (mostrando sus manos), que su sangre era sangre como la mía... Contesta!” (42). Judas no obtiene respuesta a sus demandas; sin embargo, un trozo de cuerda a un lado del escenario llama su atención. Se sugiere de esta forma la muerte del protagonista, quien concluye con una risa extraviada: “He comprendido!” (43).

De esta manera, Castillo defiende la actitud de Judas. Finalmente, se comprende el objetivo de la obra anunciado en el título: mostrar una faceta del Iscariote diferente a la enseñada por la tradición cristiana. A través de esta obra se evidencia el interés del autor por los temas teológicos, reiterados en otras piezas, como veremos más adelante.

Su labor teatral continúa con la pieza *Israfel*, donde reconstruye el destino del poeta Edgar Allan Poe⁵. La obra obtuvo en París el Primer Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos (1963) y fue publicada en 1964⁶. Prohibida, censurada y sin embargo aclamada por el público, fue representada en más de diez idiomas.

El autor denuncia en *Israfel* la ambición de los que sitúan el dinero como propósito primordial de vida. Frente a ellos, ensalza la imagen del artista que protege, desde su arte, la libertad de creación y la posibilidad de vivir de su talento. En este sentido, el poeta norteamericano constituye un paradigma a pesar de su desenlace trágico de aislamiento y miseria. A esto se refiere Edmundo Guibourg cuando asevera: “En el simbolismo de Castillo, el poeta maldito se yergue con la conciencia de su genio en ruptura con la incompreensión. Tal la lucha, a vencer más allá de la muerte. De ahí el título, *Israfel*, que sugiere un anuncio de Apocalipsis y hace pensar en las terribles trompetas que proclaman la hora del Juicio Final”⁷.

La obra transcurre durante los últimos años de la vida de Poe y muestra al poeta devastado por el alcohol. Sin embargo, se presenta al personaje invariablemente sobrio cuando se halla en casa de Virginia y Muddie. Esto evidencia la estructura organizada en dos niveles: las acciones que transcurren en las tabernas por un lado y en casa de la familia Clemm, por otro.

Asimismo, debemos añadir la presencia de William Wilson, personaje misterioso cuya figura acusa al poeta⁸. Se descubre así el ‘tema del doble’ en escena desde el principio. ‘El hombre vestido de negro’ provoca pánico en el protagonista y con cada aparición va adquiriendo autonomía hasta descubrirse idéntico a él. Los dos mundos se yuxtaponen y muestran la existencia desolada del escritor estadounidense. Este rasgo se reconoce en la afirmación del protagonista: “Yo soy el Condenado Vitalicio. Cadena perpetua; siempre a la sombra” (142).

Las alucinaciones del personaje aumentan en proporción directa con su abandono tras la muerte de Virginia y Muddie, así como por las secuelas en su organismo del opio y el alcohol. Sin embargo, el artista evidencia un estado de “hiperlucidez” hasta el desenlace. Demuestra este hecho cuando intenta comprar el mundo con una moneda de dólar. En la última escena, el protagonista arroja la moneda hacia el público y exclama: “Mira, Virginia, mira. Ratas, cientos de ratas, miles de ratas. Mira cómo la persiguen! Todas las ratas del mundo, detrás de una moneda. Se muerden, mira, se despedazan. Eso! Así! Hínquense el diente. ¡Bravo!” Y finalmente señala: “Sólo ha quedado el dólar, intacto, sin dueño. (*Se acerca a la mesa del CABALLERO DE NEGRO*) ¿Entiendes? Es mi última historia de horror. La última fábula de Edgar Poe” (154).

Por otra parte, Castillo critica en *Israfel* las artimañas utilizadas por políticos corruptos para ganar elecciones en el marco de un régimen democrático. En la última taberna, un político y dos obreros intentan robarle los documentos al protagonista para cometer fraude en las elecciones. Así, el autor pone en tela de juicio los procedimientos del sistema democrático.

En 1967 se editan *Tres dramas*⁹. Este volumen incluye, además de los dos anteriores, el nuevo *Sobre las piedras de Jericó*. En esta obra se retrata el ambiente disipado de Jericó, ciudad cercada por un pueblo hebreo liderado por Josué y cuyo derrumbe será inevitable. El drama se basa en el Capítulo VI del Antiguo Testamento y se formula como un juego de fuerzas. Rajab, la prostituta, se enfrenta a su familia y aldea. En la escena primera se caracteriza al criado de Rajab: “CALEB es poco más o menos un enano; una cruel joroba le deforma atrocemente la espalda. Es feo, pero en modo alguno repulsivo: simple y puramente feo. Hay en su fealdad algo armonioso, perfecto en sí mismo” (167). Este personaje observa cómo Rajab es elegida por los enviados de Josué y por esto cree en la santidad de su ama. Intenta difundir esta información y recibe la burla del pueblo. Los habitantes de Jericó reconocen la verdad de lo anunciado únicamente ante la inminencia del peligro.

El autor se vale también de Sara, la madre de Rajab, para anunciar al pueblo el ataque próximo. Sara se presenta como una mujer mentalmente frágil desde la desaparición de su hija, ya que no reconoce la condición actual de ésta como prostituta. Su vida se detuvo en la infancia de Rajab y en cada intervención reclama el regreso de su niña. De esta forma, Castillo recurre a mensajeros cuyas características invalidan la autoridad de sus advertencias. Así, ante la indiferencia del pueblo, la destrucción se consuma.

Rajab alcanza máxima autoridad y desafía a los hombres más poderosos de Jericó. La figura de la joven se acrecentará hasta convertirse en juez de su propio pueblo. De esta manera se dirime una disputa por el imperio de la que saldrá vencedora Rajab. Con respecto a esta pieza el autor ha advertido:

Hay también una pesada ausencia, la de Dios. El juicio es una especie de Juicio Final puramente humano, sin excusas para nadie, sin Dios. O mejor: cargado de la indiferente ausencia de Dios (164).

Finalmente, todos perecerán a manos de Josué, quien demolerá las murallas e invadirá Jericó. De acuerdo con el relato bíblico, la casa de la prostitu-

ta resiste milagrosamente. Sin embargo, en la obra esto ocurre como parte del pacto establecido entre la joven y los hombres de Josué.

En 1982 se estrena, en función única, *El señor Brecht en el salón dorado*, pieza escrita para ser representada en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires¹⁰. La obra posteriormente se verá en Teatro Abierto. En escena se presenta el ensayo general de un recital dramatizado de canciones y poemas de Bertolt Brecht con música de Kurt Weil. A partir de este hecho, se desarrollan los diálogos entre los integrantes del coro y un matrimonio alemán, Inge y Hauser, trabajadores del teatro y supervivientes de la segunda guerra mundial.

La acción transcurre durante la Guerra de las Malvinas, en el último año de la dictadura militar en Argentina. Por tanto, se alude claramente a la represión ejercida por el gobierno durante ese período, especialmente en el ámbito artístico. Este hecho se relaciona con la época de Brecht y Weil, cuyas obras fueron prohibidas por los nazis. Los personajes ironizan al respecto:

UN CANTANTE (*de modo muy ambiguo*).- ¿Está seguro? (*Pausa*) ¿Está seguro de que esto es un teatro? (EL DIRECTOR DE ESCENA *lo mira*. El CANTANTE *prosigue, con tono normal*). Quiero decir, ¿y todo lo que *no hay*...? (*Hace un gesto*). Los famosos paneles, por ejemplo. Y los trípodes. ¿No era que nos daban treinta paneles de corcho?

DIRECTOR DE ESCENA.- Prohibido. A último momento.

CANTANTE.- Caramba (*En voz alta, con bastante seriedad*). Señores: Se comunica a la población civil que está prohibido el corcho¹¹.

DIRECTOR DE ESCENA.- Las pancartas. Prohibieron cualquier tipo de pancartas. (*Pausa breve*). Por razones técnicas. Mejor: habrá que usar la imaginación.

OTRO CANTANTE (*de lejos*).- Prohibida. Claro que de esto no le podemos echar la culpa a nadie.

DIRECTOR DE ESCENA.- Cállese (*De inmediato, reflexionando*). ¿Qué dijo?

CANTANTE.- La verdad (241).

Castillo opina sobre su contexto inmediato y denuncia la desaparición y asesinato de personas durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'. A esto se refiere el Director de escena:

Tuve un hijo. (*Sin enfatizar*). Hace un año me lo devolvieron en un cajón sellado. Nunca supe qué

quedaba, ahí adentro, de lo que fue mi hijo... Pero me pidieron disculpas: había sido un error (250).

La trama vincula los días terribles del avance militar de Gran Bretaña en las Islas Malvinas con el ambiente de represión imperante en los años de la II Guerra Mundial en Alemania. Para relacionar ambas épocas se emplean mensajes radiofónicos. Un comunicado de las fuerzas armadas argentinas anuncia el desembarco del ejército enemigo y advierte:

... EN ESTA HORA DRAMÁTICA PARA LA NACIÓN ES NECESARIO, MÁS QUE NUNCA, ESTAR ALERTAS ANTE LAS ACTITUDES OPORTUNISTAS QUE, DENTRO DE NUESTRO PROPIO PAÍS, PUEDEN TOMAR CIERTOS GRUPOS APÁTRIDAS CON EL OBJETO DE DESESTABILIZAR LAS INSTITUCIONES Y ATENTAR CONTRA LAS CONQUISTAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL (249).

El segundo mensaje condensa la atmósfera de la obra:

HAUSER *está junto a una vieja radio; la enciende, como para apagar los sonidos de la calle. Se oye el final de un discurso de Hitler, dos o tres palabras. El grito de "heil"; el comienzo de una marcha militar. Después una interferencia agudísima que parece surgir de todos los rincones del teatro al mismo tiempo: un aullido metálico que lastima los oídos. Sobre la gran esvástica, aparece, en transparencia, la figura de un crucificado; se escuchan las palabras bíblicas:*

ELI, ELI, LAMMA SABACHTANI (254).

Con la imagen de la cruz borrando el símbolo nazi, Castillo apunta la necesidad de salvación por medio de la fe. Sin embargo, con las palabras finales el autor describe el derrumbe de los valores cristianos y anuncia la catástrofe final. El que Dios abandone a su propio hijo a la muerte revela la conciencia de una realidad sin la presencia divina. De esta manera, Castillo propone una necesaria reflexión colectiva de la humanidad, ya que los personajes descubren la miseria humana en tiempos de guerra. Como señala Hauser:

Porque para sobresaltarse por un grito que NO SE ESCUCHA, para sentir en el silencio de tu propia sangre el alarido de los torturados en los sótanos de la policía en París, en Praga, en Madrid, en Budapest, se necesita haber estado despierto

durante mil noches en mi casa sitiada de Berlín [...] ¿Qué hice yo para evitar ese grito?: cuando esta pregunta estalla en el corazón de un hombre, ya nunca vuelve a dormir como los demás hombres [...] Porque cuando NO ES tu puerta la que están golpeando, y eso te da alegría, cuando no es tu puerta sino la del vecino que ayer te pidió un poco de sal o te prestó su diario, agradecer a Dios es un pecado inmundo, y la vergüenza de estar vivos te agusana en sueños (255-256).

La representación concluye con la interpretación coral de *Réquiem de Berlín* de Weil. Recordemos que esta composición ilustra las características de la sociedad germana tras la derrota de la guerra. En ella se combinan epitafios, cantos fúnebres y obituarios del hombre de las ciudades con poemas de Brecht.

En 1994 Castillo termina la pieza *Salomé*, iniciada en los años 70 y que se incluye en su *Teatro completo*, publicado en 1995. Esta obra, dedicada a la memoria de Leopoldo Marechal, es una interpretación rioplatense de la recreación de Salomé realizada por Oscar Wilde¹². La trama se organiza alrededor de los personajes bíblicos. Entre ellos destacan Salomé, Rodhe (Herodes Antipas), Yokanaán (Juan Bautista) y Reina (Herodías).

En este caso, la joven es una mulata que enfrenta su destino en un ambiente sudamericano. Así, Castillo entrecruza la versión de las sagradas escrituras con la revolución anarquista de principios de siglo en el Río de la Plata, describiendo personajes representativos de esa época. Esto se observa en el carácter tiránico de Rodhe, del que escapan únicamente Yokanaán y Salomé:

Soy el hombre más respetado y temido en la frontera de tres países. He hecho desaparecer jefes de policías y los he puesto. He corrompido jueces. He muerto a un hombre porque me montó un caballo y tuve que hacer matar a otro porque le monté la mujer. He estafado. He hecho irse a un gobernador porque no me caía en gracia su bigote (...). Y antes de ponerme a cambiar el mundo de este modo, me dedicaba a un negocio parecido, pero con otra clase de gente (270-271).

Desde la escena de apertura se muestra a Yokanaán encerrado en una celda que asoma a intervalos en escena. Estas apariciones causan intranquilidad en los otros personajes aunque incitan la curiosidad de Salomé. La joven anhela un encuentro con Yokanaán a pesar de las prohibiciones de Rodhe. Finalmente, alcanza su objetivo y este hecho sella su destino.

Castillo respeta las fuentes en lo relacionado con los rasgos de Herodes y Herodías. Sin embargo, propone la muerte de Yokanaán por orden de Salomé: “Quiero ver su cuerpo ahí, sobre esa piedra, con la llaga de la luna en el pecho. (...) Lo quiero ver ahí, con una gran arma reluciente entre las manos y los ojos abiertos” (295). La joven lleva su propio deseo hasta el límite, como sucede en el texto de Wilde.

En el mismo volumen de *Teatro Completo* se publica la pieza breve *A partir de las siete*, que tiene un correlato narrativo en “La cuarta pared”, cuento incluido en *Las panteras y el templo*¹³.

Castillo describe en este texto las vivencias de una mujer que espera la llamada telefónica de su esposo. A partir de este hecho se desencadenan las acciones del personaje. La mujer dialoga con un marido ausente que se percibe, sin embargo, como fuerte presencia en la habitación donde transcurren los hechos.

El autor recurre al ‘teatro de la cuarta pared’, estrategia que enfatiza el trabajo del actor destacando el empleo del cuerpo, la voz y la psiquis del mismo. Con este procedimiento se busca una comunicación estrecha con el espectador, al que se le incita a vencer sus automatismos, sus reacciones reflejas y aceptar un ‘contacto’ más esencial e íntimo, con lo que ve *actos* en los que, de alguna forma, participa. Este propósito se hace realidad mediante acotaciones precisas. Así, el actor y todo el sistema escénico consiguen una transformación técnica y emocional del público¹⁴.

Como he señalado, Castillo descubre constantes temáticas reiteradas en sus piezas teatrales. En ellas se sumerge en la tradición cristiana subrayando las consecuencias de su decadencia. Así, la angustia de los protagonistas cunde en su crisis existencial. Los ‘antihéroes’ aparecen retratados desde la culpa, la soledad, el vicio, la ambición y la noción de fracaso, aspectos que anuncian el hundimiento moral o la muerte que acecha a muchos de ellos.

Asimismo, en las obras reseñadas se advierte la resistencia, directa o encubierta, a la actitud totalitaria del gobierno militar. Castillo —como muchos escritores de su tiempo— se enfrenta la dictadura desde la cultura y da cuenta de las continuas intromisiones perpetradas por los militares en el ámbito intelectual.

Por todo lo expuesto, Castillo se inscribe entre los ‘escritores de teatro’ cuya consolidación en la década del sesenta posibilitó —en palabras de Jorge Dubatti— el fortalecimiento del “teatro como crítica de la sociedad”¹⁵.

¹ Abelardo Castillo, *El otro Judas*, Buenos Aires, *El Escarabajo de Oro*, 1961.

² Castillo retoma los planteamientos de Borges formulados en “Tres versiones de Judas” (Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944), relato donde se exponen las teorías del profesor Nils Runeberg referentes a la traición de Judas. Las ideas del protagonista, publicadas en un libro de 1904, provocaron objeciones entre los teólogos de todas las religiones. Debido a esto, Runeberg transforma sus interpretaciones sin lograr, empero, aceptación del público con la siguiente edición. Por esto, “ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Runeberg erró por las calles de Malmö, rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno”. El cuento finaliza con la muerte del protagonista, quien “agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio” (pág. 115).

³ Recordemos que en el relato de Borges se señala la condición divina de Jesús y se insiste en el importante papel de Judas, elegido por Dios de entre los doce apóstoles para colaborar con su proyecto.

⁴ Abelardo Castillo, *Teatro Completo*, Buenos Aires, Emecé, 1995, pág. 42. Las citas pertenecen siempre a esa edición, y en adelante irán seguidas del número de la página correspondiente.

⁵ Abelardo Castillo, *Israfel*, Buenos Aires, Losada, 1964.

⁶ El Acto II de *Israfel* fue publicado en *El Escarabajo de Oro* con dibujos del pintor argentino Carlos Alonso (Abelardo Castillo, *El Escarabajo de Oro*, IV, 20, 1963, págs. 20-22; 28-29). A mediados de 1964 se intentó la edición de la obra completa e ilustrada, hecho que se concretó en febrero del año siguiente. La publicación se confirmó de esta forma: “A nuestros lectores: comunicamos a aquellos lectores que hayan adquirido el ejemplar en rama de *Israfel* ilustrado por Carlos Alonso, en su edición especial numerada y firmada, que el libro les será remitido en el curso del próximo mes debido a un atraso de la editorial” (*El Escarabajo de Oro*, VI, 26-27, 1965, pág. 23).

⁷ Edmundo Guibourg: Prólogo a la primera edición de *Israfel*, cit., pág. 70.

⁸ En la estructura de *Israfel* se reconoce el homenaje a “William Wilson” de Poe. Recordemos que en este relato se evidencia la figura del ‘doble’ cuando el hombre perseguido se encuentra con el perseguidor que encarna su propia conciencia.

⁹ Abelardo Castillo, *Tres Dramas*, Buenos Aires, Stilcograf, 1967.

¹⁰ Abelardo Castillo, *Teatro Completo*, cit., págs. 235-257.

¹¹ El autor parodia los mensajes que la Junta Militar difundía en los medios de comunicación. Los mismos se iniciaban siempre aludiendo a la población civil.

¹² Recordemos que la historia de Salomé inspiró numerosas obras en literatura, música y pintura. Como figura literaria Salomé aparece en los textos de Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro o Apollinaire, entre otros.

¹³ Abelardo Castillo, *Las panteras y el templo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

¹⁴ En relación con esta técnica, debemos destacar la puesta en escena de “La cuarta pared” a cargo de la directora argentina Mónica Viñao. El espectáculo (estrenado en el Teatro del Sur de Buenos Aires en noviembre de 2000) representa dos relatos de Castillo: “La cuarta pared” y “Las panteras y el templo”. Nina Cortese subraya este hecho en su reseña: “Viñao transforma el texto en sustento de la carga dramática. Y es justo reconocer que ambos relatos son lo suficientemente atractivos como para atrapar la atención. Viñao ha integrado a los actores con el público, lo que da la sensación de que lo que sucede en la escena es la proyección de un pensamiento íntimo que se hace visible”. [Nina Cortese: “Viñao adapta bien a Abelardo Castillo” en <http://www.autores.org.ar/mvinao/Obras/criticas17.htm> 01/07/03].

¹⁵ Jorge Dubatti, “El teatro como crítica de la sociedad”, en VV. AA., *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, págs. 259-274.

