



Pablo Cavallero "La cultura griega en la obra de Horacio Castillo". *Circe, de clásicos y modernos* 30/2 (julio-diciembre 2026).
DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2026-300202>

LA CULTURA GRIEGA EN LA OBRA DE HORACIO CASTILLO

Pablo Cavallero

[Academia Argentina de Letras-RAE]

[pablo.a.cavallero@gmail.com]

ORCID: 0000-0001-5756-3347

Resumen: Se pasa revista a la obra ensayística y poética del autor platense, destacando la importancia que en ella tiene la cultura griega a través de sus mitos, personajes, lugares, conceptos y lengua, y cómo la integra a su visión del mundo, dionisíaca-cristiana en búsqueda de equilibrio, y a los temas eternos.

Palabras-clave: Grecia; Horacio Castillo; mito; tradición clásica

Greek culture in the work of Horacio Castillo

Abstract: The essayistic and poetic work of the author from La Plata is reviewed, highlighting the importance of Greek culture in it through its myths, characters, places, concepts and language, and how he integrates it into his Dionysian-Christian worldview in search of balance, and into eternal themes.

Keywords: Greece; Horacio Castillo; myth; classical tradition



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.
CIRCE N° 30/2 / 2026 | pp. 33-57

“Un poeta íntegro y un hombre bueno”, como lo calificó R. MODERN¹, ha sido Horacio CASTILLO (Ensenada 28-5-1934 / La Plata 5-7-2010), quien fue elegido el 24 de abril de 1997 como miembro de número de la Academia Argentina de Letras, aunque era miembro correspondiente desde el 14 de marzo de 1991.

Abogado de profesión, se dedicó a la literatura como poeta, traductor de poetas, crítico literario y ensayista. Su obra poética cuenta con los volúmenes *Descripción* (1971)², *Materia acre* (1974), *Tuerto rey* (1982), *Alaska* (1993), *Los gatos de la Acrópolis* (1998), *Cendra* (2000), *Música de la víctima y otros poemas* (2003), *Mandala* (2005). Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano y griego moderno; tuvo varias antologías, como la del Fondo Nacional de las Artes (1996), *Mitografías* (2009, selección con comentarios de autores); las recopilaciones *La casa del ahorcado* (1974-1999), *Por un poco más de luz* (1974-2005), *Obra reunida* (2020), póstuma esta última. También fue póstumo el libro de MAXIT, *Anotaciones de Horacio Castillo a su poesía y otras notas amigas* (2012). Hay, empero, producciones anteriores, como “Salmo de la Esfinge sepultada en la arena” y “Oda a Ricardo Rojas”, ambas publicadas en 1954, la primera con el doble apellido CASTILLO NEMBRINI.

Tradujo a Calímaco del griego antiguo y, del griego moderno, a varios poetas como ELYTIS, RITSOS, VARVITSIOTIS, además de dedicar estudios a KAZANTZAKIS, SEFERIS y otros.

Como crítico literario, hizo el estudio preliminar de obras selectas de Alberto GIRRI (1983), el prólogo de *Aldea millonaria* de Enrique LONCAN (1994) e investigaciones o comentarios sobre Sarmiento, Unamuno, Darío, Ricardo Rojas, González Lanuza, Molinari, García Pinto, Huidobro. Fue autor de decenas de artículos periodísticos para *El país*, de La Plata, y para *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires. Ha pronunciado discursos en la Academia, como “El poeta en las postrimerías” (1991), “Apuntes para una gnoseología poética” (1998) y “Palabras en el acto de entrega del Premio literario AAL” (2007). En *Colectánea* (junio de 2010) recopila veintisiete de esos ensayos, por insistencia de Enrique Anderson Imbert.

Mereció nueve premios y reconocimientos en vida y uno póstumo. Ya al año de publicar su primer libro de poesías recibió el premio de la Subsecretaría de

¹ MODERN (2011: 36).

² Recoge poemas compuestos desde 1962, en tres secciones. La tercera, “Descripción”, es prosa poética.

Cultura de la Nación y, en 1988, el del Fondo nacional de las Artes como traductor. En 2011 fue homenajeado por la Embajada de Grecia³. Ana LAHITTE lo contó entre *Cinco poetas capitales* y María MINELLONO entre sus poetas entrevistados.

Todo esto pasaba inadvertido en una charla con él, porque su personalidad era humilde y modesta: “prudente, silencioso, ávido de contemplación”⁴.

De toda esta producción, queremos centrarnos aquí en los aspectos que la vinculan con la cultura griega, de la que CASTILLO era admirador. Ellos, según la crítica, suelen ser usados como “máscaras” para una ‘alegoría’, es decir, herramientas que ‘expresan otra cosa’ buscada por el autor⁵.

El texto más específico, obviamente, es su colección de ensayos titulada *La luz cicládica y otros temas griegos*. Con la metáfora referida a las islas Cíclades como sinécdoque de Grecia, “intentamos explicar la dialéctica del espíritu griego y sus metamorfosis”⁶. CASTILLO identifica, prácticamente, a Grecia con la poesía; la Hélade tiene “una relación erótica con el paisaje”⁷ y ve en la luz la clave del conocimiento⁸. El arte griego tiende a la abstracción, a la captación de lo esencial. Apolo, o Apolón, es el dios de la luz, el dios de las artes, representa el poder luminoso que termina con las venganzas, las desmesuras, que puede pasar del mito a la metafísica. Así, se combinan el racionalismo griego con el cristianismo que asume y transforma esa tradición.

Estudia también CASTILLO la poesía prehoméica. Recoge referencias a la poesía cicládica, la persona de Olén (Ὠλήν, -ήνος), poeta licio mencionado por Heródoto, Calímaco, Pausanias, al que CASTILLO refiere como Olín porque suele usar la transcripción y pronunciación del griego moderno. Pausanias menciona también a la sacerdotisa Herófila (Ἡροφίλη). Detalles de textos, relatos, mitos, esculturas, son utilizados por CASTILLO para reconstruir los rasgos y temas de esa poesía y, sobre todo, la figura de Apolón de Delo, su madre Leto y su hermana Artémide y los cultos en honor a él. Del mismo modo, se ocupa de la poesía cretense o minoica a partir de tradiciones, mitos, objetos

³ En 2026 su familia decidió donar la amplia y variada biblioteca de Castillo a la Biblioteca de Ensenada: Casa de la Poesía Horacio Castillo, en la calle Cestino 379.

⁴ ZORRILLA (2011: 22).

⁵ Sobre esta visión cf. MARTÍNEZ ASTORINO (2005), particularmente pp. 54-55. Entre el sujeto y el objeto “media una máscara, generalmente en relación con la cultura grecolatina (o de la Antigüedad), que le conferiría al poema una suerte de neutralidad u objetividad” (p. 103).

⁶ CASTILLO (2004: 11).

⁷ CASTILLO (2004: 12).

⁸ No es casual que Jesús se haya identificado con la Luz, en un mundo helenizado como era el que vivió y al ser el griego la lengua que divulgaría su mensaje al menos hasta el año 200.

cotidianos: la poesía del culto, de las fiestas, de las ceremonias fúnebres, de la vida amorosa, de la naturaleza. Y de la poesía micénica o continental, centrada en la religión, el elogio del poder y la recreación: plegarias, enaltecimientos de héroes, lamentos, himnos, cantos de danzas. Y de los poetas míticos y de la Edad Oscura, como Lino, Támiris, Orfeo, Museo, Panfo. La poesía de tiempos homéricos suma el epitalamio, los epigramas, las canciones de amor. CASTILLO destaca que el mismo Homero, poeta épico, testimonia muchas instancias de canto lírico e incluye versos de esta índole⁹.

Su ensayo se exploya luego en la “continuidad del espíritu griego”: afirma que más allá de la impronta judeo-cristiana, de invasiones, caídas e influjos musulmanes, los griegos siguieron “junto al mismo mar, bajo la misma luz”¹⁰. Sustenta esta opinión en la conservación de la lengua, que “tiene conciencia de sí misma como canto”¹¹ y que mantiene su esencia a pesar de las transformaciones; también se mantienen la música, la danza, las canciones y fiestas populares, la concepción del Hades y mitos como las Moiras, las Sirenas.

Dedica un capítulo al testimonio que, en el s. XVI, un supuesto Cristóbal de VILLALÓN da sobre Grecia en su *Viaje a Turquía*, escrito en 1557 pero publicado en 1905. Con la pronunciación del griego moderno, en una narración que incluye diálogos entre Pedro, Juan y Mátalas Callando, se hacen juegos lingüísticos jocosos como asimismo guiños a Homero; pero también se relata aventuras variadas en el Monte Athos, en Quío, en Lemno, en Esmirna, en Melo, en Delo, en Sira, en Italia hasta un regreso a Santiago de Compostela. El personaje Pedro afirma que no hay escuelas en la Grecia otomana, que la lengua hablada deriva de la del s. XI y da ejemplos de los cambios, por los que la gente ya no comprende el griego antiguo.

El recorrido de CASTILLO sobre la admirada Grecia lo lleva a considerar la poesía neohelénica en tres períodos: el fundacional, desde el *Digenès Akritas* (s. X) hasta el *Himno a la libertad* de SOLOMÓS (1823); el de consolidación, hasta la “generación del 30”; y el contemporáneo, desde ella. Pasa revista, pues, a la *Crónica de la Morea*, las novelas bizantinas, obras didácticas y líricas; luego, a la poesía cretense; recorre, en la etapa de consolidación, las escuelas del Heptaneso o jónica, que sigue a SOLOMÓS con la lengua popular, la escuela ateniense, en lengua arcaizante, la “generación del 80”, en la que se destacan Kostès PALAMÁS y Ángeles SIKELIANÓS, Nikos KAZANTZÁKĒS y Lámpros PORPHÝRAS, Constantino KABÁPHĒS. A la etapa contemporánea dedica el

⁹ Por ejemplo, *Iliade* 14: 347-351.

¹⁰ CASTILLO (2004: 51).

¹¹ CASTILLO (2004: 55).

capítulo titulado “El aggiornamento de la poesía griega”, en el que estudia la poesía de Iorgos SEPHÉRĒS, Odyséas ELÝTĒS, Iánēs RÍTSOS y muchos más. Un capítulo especial destina a KAZANTZÁKĒS quien, “para salvar lo griego negó lo griego”¹², a fuerza de anticonformista. Cierra el ensayo un capítulo centrado en “Borges y Grecia”, en el que destaca su interés por la poesía y filosofía griegas, la presencia de personajes míticos, la idea del pitagorismo y el eterno retorno, Zenón de Elea, el laberinto... *La luz cicládica* es un ensayo pero emana el amor a la poesía.

La poesía misma de CASTILLO está sembrada de ecos griegos y de una insistente referencia a la luz¹³. Vamos a indagar en ellos.

A sus veinte años de edad publicó “Salmo de la Esfinge sepultada en la arena”, poema en dísticos alejandrinos sin rima (alguno, cataléctico), con un yo poético que le habla a la Esfinge y que, aunque ambientado en Egipto y siendo niño (vv. 22, 44, 102), calza “coturnos / deshechos” (vv. 5-6), el calzado típico del actor trágico griego. La Esfinge misma es un monstruo mítico griego, con cuerpo de león, alas y cabeza de mujer, símbolo de la rapacidad. “Yo soy el buscador del cáliz sepultado” (v. 12), “Yo soy el buscador / de la dicha” (23-24), “del nuevo Gr[i]al, del cáliz con el líquido sacro” (v. 60). En el v. 29 dice tener en sus manos y palpitantes “los ojos que Edipo se arrancó”, lo cual remite al mito presentado por Sofocles en *Edipo, rey*, el vencedor de la Esfinge. El diálogo genera una prosopopeya en la que la Esfinge testimonia haber visto, cinco milenios atrás, a buscadores del “cáliz sacro”. La Esfinge se hunde, el buscador tampoco logra su objetivo, oye el himno / salmo que otrora escuchó ella, “Advenia[t] regnum pacis” (vv. 35, 70, 77, 116, 123), la acompaña en su muerte y ha “de alzar tu sepulcro de arena” (v. 121), sabiendo que “nadie ya puede / responder la pregunta: ¿Dónde está el cáliz santo?” (145-6) y que “¡Es la hora del duelo, la soledad y el salmo!” (v. 154). El poema enlaza la cultura egipcia, el mito griego y la tradición cristiana, en un esfuerzo de conjunción que veremos en toda la obra de CASTILLO.

Ese mismo año publicó en la revista *Sarmiento* de Tucumán una *Oda* que había leído en un homenaje a Ricardo Rojas, a quien solía visitar en su casa y de quien fue prácticamente un secretario. En ese poema, el v. 4 ya alude a los “antros délficos” como el lugar donde se buscan respuestas, metáfora de la casa del “Maestro” con una “fuente antigua” (v. 6, cf. 28). También menciona “el ágora” (v. 35), “el vuelo de míticas aves” (v. 37), los “Coliseos trágicos” (v. 50),”la

¹² CASTILLO (2004: 117).

¹³ Por ejemplo, en el poema IV de “El ser y la apariencia” (*Descripción*, 1971), en “Apenas por un poco más de luz”, en “Generación” (*Materia acre*, 1974).

frente / plena de laureles” (vv. 52-3), el “demiurgo” (vv. 53, 75)... Estas referencias helénicas se mezclan con la de “Ollantay, el antiguo héroe” inca, personaje del drama homónimo (v. 48) y con alusiones bíblicas (“el Verbo del Maestro”, v. 67; “cual nuevos discípulos de Emaús”, v. 79, cf. *Lucas* 24: 13-35), como veremos en obras muy posteriores. El poema, de aire neoclásico, recurre así a la cultura griega para elogiar al Libertador y a la vez a su historiador.

En “Arte poética” (*Materia acre*, 1974), CASTILLO presenta de un modo corporal, orgánico, el esfuerzo de producir la poesía; una fuerza superior mueve la lengua, el riñón, el diafragma, los músculos “como para expulsar / un caballo o un cíclope” (vv. 6-7). Estos seres reúnen dos aspectos frecuentes en el poeta: la naturaleza y el mito. El caballo es un símbolo de potencia (no por casualidad se habla de “caballos de fuerza” o *horse power*) y también del impulso sexual¹⁴; en el ámbito griego antiguo, el caballo era un elemento económico y bélico muy valorado, a tal punto que, para tentar a los troyanos, los aqueos construyeron el “caballo de Troya” (*Odisía* 4: 271-289, 8: 492-520, 11: 523-532). El cíclope era un monstruo “de ojo circular”, inmenso, violento, cruel, sensual, antropófago (*Odisía* 9: 105-566). Con dos simples palabras CASTILLO evoca el mundo homérico –su poesía fundacional– y el poder interior de la creación que necesita brotar, surgir, no de la mente sino de las entrañas.

Del mismo poemario es “Anquises sobre los hombros”. Esta obra hace referencia a un conocido mito, reproducido varias veces por el arte plástico (cuadros de Federico FIORI BAROCCI, Leonello SPADA, Jan BRUEGHEL el Viejo, estatua de Gian Lorenzo BERNINI, etc.) y narrado en la *Eneida* de Virgilio (2: 707-729), en el que el héroe troyano Eneas, primo de Héctor, huye de Troya para fundar la nueva Troya que será Roma, lleva de su mano a su hijo Ascanio Iulo, que simboliza el futuro en tanto él inicia la *gens* Julia; carga en sus hombros a su anciano padre Anquises, quien lo engendró en la diosa Afrodita y es figura del pasado y de la tradición, el cual lleva en sus manos las estatuas de los dioses familiares. La ley de la vida que se renueva en las generaciones, el peso psicológico que marca la impronta paterna, la adultez emancipada en las propias decisiones, la enseñanza que dejamos a nuestros descendientes, son aludidos en estos versos:

Todos llevamos, como Eneas, a nuestro padre sobre los hombros.
Débiles aún, su peso nos impide la marcha,
pero luego se vuelve cada vez más liviano,

¹⁴ Victoria, autoridad, actividad, obediencia y ardor laborioso son lo simbolizado por el caballo según DROULERS (39-40); cuando son yeguas se las vincula especialmente con el desborde pasional y con el sexo; cf. CHEVALIER-GHEERBRANT (1986: 214).

hasta que un día deja de sentirse
y advertimos que ha muerto.
Entonces lo abandonamos para siempre
en un recodo del camino
y trepamos a los hombros de nuestro hijo.

En el mismo poemario está “Micenas”. Hace referencia a una de las grandes ciudades de la Grecia del s. II a.C., capital de la llamada “cultura micénica”, de la que la arqueología descubrió las famosas “Puerta de los leones” y “máscara de Agamenón”, entre otras joyas. CASTILLO menciona “la sangre / que enjugó para siempre la tierra” (vv. 2-3), evocando las numerosas muertes que conllevaron las guerras e invasiones, tierra “rica alguna vez en caballos” (v. 4), donde reaparece este elemento valioso entre otros muchos animales que el poeta suele convocar a sus versos¹⁵. Luego reflexiona que ese lugar desde el que se iniciaron guerras aparece al viajero como “tumba recién abierta” (v. 7), olor a antigüedad y a muerte. Escuchar “el luciente bronce” (v. 11) y ver “el rostro de oro” (v. 12) son “pura ilusión, nostalgia de los hombres / a quienes la inteligencia sosegó el corazón / y no saben ya tensar el arco de la vida” (vv. 13-15): aquí hace referencia al paso de la “cultura del *mýthos*” a la “cultura del *lógos*”, como dirían BURNET en 1892, CORNFORD en 1912 o VERNANT en 1962, cuando el surgimiento de la filosofía, del pensamiento racional, oscureció la concepción mítica del hombre, la del “corazón”. El “no saben ya tensar el arco de la vida” nos lleva ineludiblemente a Odiseo y su venganza contra los pretendientes (*Odisea* 21: 404-411, 22: 205-382), gracias a que sólo él podía tensar su arco: los hombres intelectuales ya no pueden pensar su vida en modo metafórico, poético.

Si pasamos al poemario *Tuerto rey* (1982), hallamos varias referencias a la cultura helénica. El poema “Cinocéfalo” adapta en su título el término κυνοκέφαλος ‘cabeza de perro’, con el que los antiguos (Platón, Aristóteles, Luciano) designaban a un mono africano con cabeza perruna, ‘babuino’ según el nombre francés *babouin*. El poeta le habla a un ‘tú’ que perdió (devoró) “lo absoluto”, “la identidad”, “la posibilidad de afirmación”, el “prestigio de lo real” y que, como “hocico de perro, corazón de mono” (v. 9), pide compasión al yo poético, “intuyendo [...] que no existe culpable” (vv. 8 y 10). ¿Es el hombre impotente ante la divinidad?

El poema “Para ser recitado en la barca de Caronte” remite desde su título al mítico barquero que conducía las almas de los muertos a través del río Aqueronte o ‘río del dolor’ o de la laguna Estigia, ‘la odiosa’, y que deberán pasar por el río Léthe o ‘del olvido’. *Kháron*, *-ontos* (o *-onos*) tuvo en Bizancio dos

¹⁵ Por ejemplo, en “Metamorfosis” (*Materia acre*, 1974).

tradiciones: la de Caronte-barquero, muy marcada por el influjo de Luciano de Samósata, y la de Caronte-Muerte, más frecuente en la literatura popular. La tradición lo presenta como un viejo feo, barbudo, harapiento, con sombrero redondo, que se muestra cruel con las almas a las que hace remar. CASTILLO no menciona el Hades ni el infierno ni la muerte; el único indicio del asunto son Caronte y la referencia a una “laguna” (v. 3), donde el oxímoron “sol negro” y la “niebla” que refracta el arco iris inician la oscuridad creciente. Con una hábil gradación, pasa de un hermoso e inesperado paisaje (vv. 1-4) a un viaje en el que la boca está obligadamente cerrada porque lleva el óbolo. En la costumbre griega, la moneda llamada ὀβολός, ateniense y equivalente a un sexto de dracma, era puesta por los deudos en la boca del difunto para que éste abonara el precio del viaje al otro mundo. La moneda les impide cantar, como desearían, a estas almas “tristes sentadas en el banco” de la barca (v. 8): el canto, la poesía, en última instancia, es la vida que ya no pueden tener, porque van “más lejos de la luz” (v. 11) a medida que la nave avanza con velocidad creciente, hostigadas las almas-remeros por el “cómitre” portador de látigo (v. 9). Morir es perder la luz, perder la poesía. Hay aquí una visión ‘pagana’, opuesta a la creencia cristiana¹⁶.

“El dios está en mí”, en el mismo libro, parece expresar el sentimiento dionisiaco de CASTILLO, siempre en busca de equilibrio con el de la luz apolínea. El dios que lo hace bailar e imitarlo hasta dejarlo trastabillar, solo y a ciegas, ha de ser Dioniso-Baco, que “toma el tirso y agítalo sobre la multitud”: el *thyrsos* era el cetro utilizado por Dioniso y sus seguidores en las danzas orgiásticas, una vara envuelta en hojas de hiedra y parra y con una piña en el extremo. Posiblemente el quedarse malparado, solo y cegado represente el ‘vacío’ que deja el exceso sensual, la “lujuria del alma” que el poeta confiesa en las antítesis de “Estado de tibieza”.

También “Gnosis” emplea para el título un término griego, γνῶσις ‘conocimiento’, ‘noción’, ‘reconocimiento’. El poeta plantea las imágenes de adquirir ojos nuevos, en la frente, en los parietales, en la espalda, en el abdomen, en la planta del pie, instrumentos que lo llevan a ‘reconocer’ “la perversidad de lo real” (v. 7). Una visión hiperbólica y pesimista, doliente. Sabemos que el gnosticismo es dualista (principios del bien y del mal, lo material contra lo espiritual) y que sostiene que no se logra la salvación mediante la fe sino mediante un conocimiento intuitivo, secreto, místico, de lo divino que está encerrado en el mundo material.

¹⁶ NICOTRA (2005: 10), quien destaca el motivo del viaje como reiterado en Castillo, explica el de este poema como un “viaje hacia el infierno de nuestro mundo social productivo”.

Un poema relativamente largo, inspirado en un episodio de *Hechos de los apóstoles* 17: 22-34, es el titulado “Pablo entre los gentiles”. Pablo es Saulo de Tarso, el “apóstol de los gentiles” que divulgó el Evangelio entre los paganos. El poeta alude a él como alguien acostumbrado al desierto, que rechaza los mármoles, o sea los lujos; su llegada a Grecia se señala al decir que “descendía entre mirtos y laureles, / dioses y héroes, centauros y lapitas”, o sea entre las coronas dadas a los artistas, en una cultura en la que dioses y hombres se han fundido en una raza de héroes o semidioses, con seres míticos como los *kéntauroi*, caballos con busto y brazos de hombre, brutales, salvo Khirón y Phólos, que luchan con Heracles pero también con los lapitas, pueblo de Tesalia comandado por los amigos Pirítoo y Teseo. El poema alude al encuentro de Pablo en el Areópago, ‘colina de Ares’ (no una “plaza”), en Atenas, al decir “dirigiéndose a la plaza disputó con los gentiles / sobre el dios desconocido / que también habían cantado sus rapsodas / y tenía allí mismo un altar” (vv. 5-8). Reseña su prédica en la que Pablo identifica al “dios desconocido” con el Dios cristiano que “vendrá a rescatarnos de la muerte, / a poner sobre nuestras cabezas / no la corona corruptible de los atletas / sino la guirnalda inmarcesible de la resurrección” (vv. 11-14). Los oyentes “rieron y se dispersaron” (v. 18), siguieron su vida habitual de teatros, estadios y tabernas, pero dispuestos a volver a escuchar, “intrigados por ese dios misterioso” (v. 22)¹⁷. Los versos finales son creativos, respecto de la fuente inspiradora, y aluden a diferencias entre ese Dios predicado y los dioses conocidos: un Dios “que rehusaba el nardo y el apio, / que se negaba a sí mismo, / que atravesaba, como una lanza bárbara, / el costado del sol” (vv. 23-26). El nardo y el apio eran usados como ofrendas a los dioses en rituales, preferentemente fúnebres; el que se niega a Sí mismo es Jesucristo, que se entregó voluntariamente a la muerte; la lanza bárbara es la del soldado romano que atravesó el costado de Cristo ya muerto (*Juan* 19: 34), quien es “la Luz del mundo” (*Juan* 8: 12), lo cual lo asimila al sol. La obra muestra en clave poética lo que Werner JAEGER destacó: el cristianismo asume y transforma la cultura griega¹⁸.

“Tuerto rey”, en la colección homónima, parece aludir a Edipo: cuando “el tuerto coronado de oro repite su relato / descubrimos a través de su boca grandes señales en el cielo, / sangre de su ojo que sueña por la tribu” (vv. 7-9). El marco es el de la mosca que “ha traído la peste a nuestros ojos” (v. 3). Ya no

¹⁷ Cf. “encontré un altar en el cual está escrito ‘Al dios desconocido’” (v. 23), “algunos de los poetas entre ustedes han escrito ‘pues de Él también somos linaje’” (v. 28), “tras escuchar ‘resurrección de los cadáveres’, unos se burlaron, otros dijeron ‘te escucharemos de nuevo acerca de esto’” (v. 32).

¹⁸ Cf. JAEGER (1961).

hay Esfinge sino mosca y el daño social se concentra en la vista; el rey no queda ciego sino tuerto; sigue descifrando señales y cuidando a su pueblo. El mito griego es recreado y deja un final abierto.

Ya en *Alaska*, su poemario publicado en 1993, aparecen otras referencias al mundo helénico. En “Navegante solitario”, el yo poético se dirige a Occidente –etimológicamente ‘el que muere’–, que lo “alejara de todo” (v. 2) hacia “la nada” (v. 14). En la soledad que percibe, con sólo agua, cielo, estrellas y silencio, no hay “ni peces, ni pájaros ni sirenas” (v. 7). En este camino hacia la muerte, hacia donde la Luz ya no levantará, no hay comida (peces) ni canto (pájaros) ni engaños (sirenas). Es en esta imagen de las Sirenas donde se percibe un guiño a la cultura griega: esas aves, que la tradición transformaría en mujeres-peces por su ámbito acuático, son las voces seductoras que llevan al naufragio y a la perdición, pero que Odiseo, atado al mástil, no quiso dejar de escuchar (*Odisea* 12: 178-200)¹⁹.

El v. 1 de “La ciudad del sol”, que dice “Expulsados de la ciudad bajo el cargo de fabuladores”, alude a *República* de Platón, donde el filósofo desdeña a los poetas porque sus ficciones atentan contra la verdad.

“Dice Eurídice”, con su juego fónico en el título, es un poema de veintiocho versos en el que reaparece el tema de la muerte y de la imposibilidad del retorno²⁰. Habla Eurídice o Eurídica (Εὐρυδίκη, ‘de amplia justicia’), esposa de Orfeo –no mencionado–, el mítico cantor que con su lira subyugó a Hades para que le permitiera buscar a su cónyuge fallecida; la condición era no mirar atrás, pero él dudó y la perdió para siempre. Hay cierta analogía con la figura bíblica de la mujer de Lot quien, por mirar atrás durante su huida (quedarse en el pasado y el error), se convirtió en estatua de sal (cf. *Génesis* 19: 26, *Lucas* 17: 32). También se alude, en v. 7, al mito de Heracles que logró llevarse del Hades a Teseo y al can Cérbero. Eurídice está aquí inquieta, en las sombras, con el cabello sin brillo (muerto), ya no dorado por el sol vital –preocupación típicamente femenina–, temerosa de que su marido ya no sea el mismo, curiosa por ver a un vivo²¹. Al estrecharlo “estaba abrazando a la vida” (v. 9). Al iniciar su retorno, recupera el calor, vuelve a sentir el corazón, “aquella máquina atronadora dentro del pecho” (v. 12), y la potencia sexual, “un carbón encendido en medio de las piernas” (v. 13), por la que desea andar “por el

¹⁹ Cf. CAVALLERO (1985-6). En el poema “El hombre nuevo” v. 5 dice “canto de pájaro o Sirena”.

²⁰ Aunque incluido en *Alaska* (1993), había sido publicado en *La Nación* el 11 de marzo de 1984.

²¹ “La venida de Orfeo vivo, símbolo del tiempo profano, marca para Eurídice el retorno de un ‘antes’, un ‘ahora’ y un ‘después’, perturbadores para ella, habitante de una eternidad sin orillas”: ACUÑA (1991: 142).

mundo como una potranca tracia” (v. 24)²². Lo original de la escena es que Orfeo quiso –o ella interpreta– soltarla, librarse “de la trampa de la materia mortal” (v. 21), pero lo oye llorar “en la ribera del río infernal” (v. 27) “nuestra vieja canción: ‘Lo lejano, sólo lo más lejano perdura’” (v. 28), como si el amor que los unía sólo pudiera sobrevivir en la distancia²³. Posiblemente Orfeo se arrepiente de quitar a su esposa la condición órfica de alma purificada y de pretender llevarla de nuevo, egoístamente, a una vida perecedera, aunque ella la anhele²⁴. Pero es un arrepentimiento doloroso, como tantas decisiones y como el amor mismo.

“Hécate” es el título orientador de otro poema que refiere a la diosa griega Ἑκάτη, Hécata –quizás ‘la de cien facetas’–, diosa de triple cuerpo o triple cabeza, la *Trivia* romana, diosa de las encrucijadas, de la noche, de la magia, de la luna, esotérica y misteriosa. A ella alude CASTILLO con las frases “ella canta en la encrucijada” (vv. 5, 11, 13, 15, 17, 25), “donde el cuerpo se triplica” (v. 6), “trivia” (v. 22), “cómplice de la noche, / reina de los muertos y de los fantasmas” (vv. 20-21); con la mención de la locura, la muerte, el condenado, la falta de perdón, las puertas del infierno, la víctima... Pero a estas visiones oscuras o negativas el poeta añade la del ladrón que “traerá de los cabellos la cabeza del sol” (v. 28) para que no cese la fatalidad. El mito sirve para ilustrar lo ineludible.

En cuanto a “Tren de ganado”, uno de los poemas más largos, inspirado en el trajinar de los frigoríficos²⁵ y puesto en la voz de la víctima, puede aludir a los prisioneros destinados a campos de concentración, a los secuestrados en camino a la ‘desaparición’ o al ser humano en general que marcha hacia su ‘destino final’, hombres de cuyas manos desaparece “la línea de la vida” (v. 28), que se diluyen lentamente como “cantos de cera navegando hacia el sol” (v. 32, alusión al mito de Ícaro), si bien están acompañados por sus hijos (v. 5). Hay indicios que vinculan la escena con la tragedia griega: la mención del “piadoso coro” (v. 33) que acompaña a los protagonistas en el drama clásico, la del “ronco yambo” (v. 29) con que él gime por los compañeros, las preguntas reiteradas como las que suele hacer ese coro griego (cf. vv. 2, 6, 10, 14, 17, 21, 24)²⁶. Pero también hay indicios de un sacrificio, no sólo porque evoque el canto que

²² Cf. Anacreonte fr. 72, yambo 84 Edmonds; MAXIT (2012: 28); ACUÑA (1991: 147). Eurídica tenía origen tracio.

²³ Castillo dice que Orfeo la llora “durante siete días y siete noches” (v. 26), Virgilio dice que fue a lo largo de siete meses (cf. *Geórgicas* IV 507).

²⁴ Cf. ACUÑA (1991: 144).

²⁵ Cf. OTERIÑO (2011: 41-42).

²⁶ MODERN (1997: 61) señala que “los *leit motifs* repetidos [...] semejan el paso de un tren de carga en marcha lenta e ininterrumpida, la idea del viaje hacia la muerte”.

“hablaba por todos los destinados al sacrificio” (v. 12) sino porque ya en el v. 4 se nos dice que “un mugido nos traía el recuerdo de Ifigenia”. Es alusión al mito de Ifigenia, la joven cuyo padre Agamemnón sacrificó para aplacar a la diosa y dar lugar a la navegación hacia Troya, sacrificio de una inocente que, según la versión de la tragedia, fue reemplazada por un animal por decisión misericordiosa de Artémide, o ella misma se transformó en ternera. Lo cierto es que la mención de Ifigenia concuerda con una especie de estribillo que aparece en los vv. 1, 13 y 20: “Somos inocentes, gritábamos desde los trenes”. También el poeta equipara al alma con una “vaca coronada de nardos y violetas”²⁷ (v. 34), imagen que reúne la comparación de las personas con el ganado, la mención de Ifigenia y la costumbre griega de adornar con flores, ramas y cintas de colores a los animales que habrían de ser inmolados²⁸. Esta referencia mítica ilustra una idea de destrucción que parece confirmada por la alusión del mito de Ícaro y por la imagen “Sólo quedaron detrás nuestras líneas etruscas” (v. 31), que parece referir a la escritura etrusca, la cual adapta letras griegas invertidas y se orienta hacia la izquierda.

Treinta y cinco versos largos conforman el poema “El foso”. Este “foso” (vv. 5 y 22) o “pozo” (v. 31), “inmenso”, que se abre “en el medio del campo” (v. 5) es explicado por un muerto que dice “todos saldrán por ese mismo lugar” (v. 6). La escena recuerda la de la *nékya* o evocación de los muertos en la *Odisía* 11. Varias veces los personajes del poema preguntan “¿Dónde estamos?” (vv. 3, 7, 13, 17, 23, 32) y siempre se les responde “En ninguna parte” (vv. 4, 8, 14, 18, 24, 33). A pesar del “olor de la nada” (v. 10) que atormenta “hasta el fin de nuestros días” (v. 12), los personajes cantan en acciones cotidianas o extravagantes, hasta que todos bajan “cantando a la eternidad” (v. 35). En el v. 17, la imagen del “muchacho con el cordero sobre los hombros” remite a la estatua *Portacordero* (*Μοσχόφορος*), del s. VI a.C.²⁹, pero también a la del pastor (Cristo) que rescata a la oveja perdida³⁰. Nuevamente la muerte inevitable es tema del poema; pero aparece un rasgo griego, que es el mito del “ave fénix” (v. 32) que una niña tiene en sus brazos. Esta ave con plumas de color rojo sangre o púrpura (tal el significado de φοῖνιξ), de origen egipcio, tiene la cualidad de renacer de sus cenizas y, por lo tanto, representa la inmortalidad. Y “la madre con el balde de olvido sobre la cabeza” (v. 33) parece aludir al río Lete, que en el Hades hace que

²⁷ MARTÍNEZ ASTORINO (2025: 95) interpreta que el “piadoso coro” y el “alma mía” se identifican. Para mí, el “piadoso coro” son los compañeros de dolor.

²⁸ MAXIT (2012: 32) vincula con *Números* 18: 2-3, donde se menciona una vaca bermeja que sería sacrificada por el sacerdote Eleazar.

²⁹ Atenas, Museo de la Acrópolis N.º 624.

³⁰ Cf. *Lucas* 15: 4-5.

los muertos olviden la vida terrena. Estas dos imágenes finales, fundadas en la mitología griega, sostienen la palabra final del poema: “eternidad”.

“Omphalos”, título de otro texto del mismo poemario, es la transcripción del término griego ὀμφαλός, que significa ‘ombligo’ (cf. latín *umbilicus*), y que también designa terminaciones puntiagudas de diversos instrumentos como asimismo lo ‘central’; se aplicó ‘al centro del mundo’ identificado con Delfos, el santuario de Apolo. Esta poesía tiene cuarenta y dos versos y narra, en boca del yo poético, el viaje en busca del lugar donde debía marcar con una piedra el centro del mundo. Alguien cavó un pozo donde echa agua, de donde se sacan huesos, de donde sale un pájaro testigo, a donde mujeres arrojan albahaca; a su lado hay un árbol petrificado, junto al cual las muchachas cardan y los hombres bailan en la típica forma griega, “en círculo” (v. 32), “tomados del hombro” (v. 37), mientras uno golpea “el suelo con el pie” (v. 33). Golpea “la tierra que come niños, flores y muchachas” (v. 35), es decir la tumba de todo mortal. Pero frente a ese destino, la fuerza vital sostiene y restaura, con la imagen de que, al poner una piedra junto al árbol, “la piedra se llenó de hojas; el árbol, de sol” (v. 42). Muerte y vida, oscuridad y luz.

En 1998 apareció el volumen *Los gatos de la Acrópolis*, cuyo título ya nos remite a Atenas, si bien no es ésta la única ciudad que tenía ciudadela elevada. En el poema homónimo se mencionan elementos típicos de la cultura griega y del ámbito: “la rama de laurel” (v. 1), utilizada para premiar a los poetas y atletas ganadores, “la columna”, “el mármol”. Como en otros poemas, se repite una frase-imagen: “Cómo tiembla la rama de laurel, cómo tiembla toda la morada” (vv. 1, 7), modificada en “tiembla nuevamente la rama de laurel, se estremece toda la morada” (v. 17), en alusión a la lucha entre gatos y roedores, en la que “el gran Roedor” es identificado con “el poder que desgasta la materia del mundo” (v. 5), “lo que quita el sueño, la peste de lo que no es” (v. 6), “la alimaña del corazón, la degradación de la belleza” (v. 15), “el diente de la nada, el embrión de lo que no es” (v. 16). Frente a él, el “Matador de Ratas, siempre bello y siempre joven” (v. 10), elogiado como “tú que sólo te muestras al que es bueno” (v. 11), “tú que sólo te muestras al que es puro” (v. 13): “Matador de Ratas” traduce el epíteto apolíneo Σμινθεύς y el v. 11 recién citado traduce el v. 9 del *Himno a Apolo* de Calímaco. El gato-Apolo-razón-espíritu es quien “detiene el proceso de corrupción” (v. 18). La visión real de gatos en su visita a la Acrópolis³¹ lleva al poeta a centrar en la vieja tradición de la batalla de gatos y ratones, como la *Katomyomakhía* de Teodoro Pródromos, una analogía de la

³¹ Cf. anécdota de OTERIÑO (2011: 47).

oposición entre el bien y el mal³², entre la construcción y la destrucción, entre lo que permanece y lo que huye. La morada (el Partenón) tiembla pero subsiste, como resistió al bombardeo veneciano y al descuido otomano. Los gatos (el Bien) “vigilan. ¿Duermen o sueñan? ¿Están vivos o muertos?” (v. 3), “vigilan. ¿Son momias o espectros? ¿Dioses o demonios?” (v. 9): son lo eterno y eso los hace coherentes con la perdurabilidad del espíritu griego.

En el mismo poemario, “El quejido”, construido con una anáfora permanente, recorre los lamentos de animales, de plantas, de miradas, sueños, ámbitos, colores, de nacidos, de muertos... En esa enumeración incluye “quejido de virgen en el ojo del unicornio” (v. 11), donde el unicornio remite al ser mitológico mezcla de caballo, cabra y antílope y con cuerno en la frente, que aparece en Ctesias de Cnido, ya en el s. v a.C., y cuyo poder curativo sólo podía ser captado por una doncella³³. Y en el v. 12 dice CASTILLO “quejido de ménade con la pierna amputada”, donde la ménade es la adoradora del dios Dioniso, la cual necesita de sus piernas para hacer las danzas en su honor. Dos mitos, pues, que se suman a una larga lista de quejidos que son los de toda la humanidad.

La traducción de un verso de la *Iliade* (22: 153) sirve como epígrafe para “El lavadero”; dicho verso describe la presencia de lavaderos de piedra, anchos y bellos³⁴. Sin embargo, el poema de CASTILLO evoca escenas de la *Odisia*, cuando el héroe llega al país de los feacios y se encuentra con la princesa Nausícaa: “Qué jóvenes llegamos aquí, a los grandes lavaderos, / donde vimos por primera vez a la hija del rey / descargando su ajuar, jugando con sus compañeras” (vv. 1-3). En el texto homérico el “lavadero” es en realidad la orilla del mar, en cuya playa las jóvenes inician un juego y verán finalmente a Odiseo. El primer verso se repite en el 9 y, en el 13, se transforma en “qué jóvenes llegamos aquí, oh dios de los lavaderos”. La visión de la princesa es seguida por la de esposas e hijas que lavan, la de carros que transportan la ropa blanca para la colada, por la del propio narrador y sus compañeros/as con telas manchadas por la enfermedad, telas de vida y de muerte... El narrador presenta, en los últimos cinco versos, el deseo inútil “contra lo indeleble” (v. 15) y el sueño “con una tela incorruptible, con un agua inmaculada” (v. 17). La juventud perdida, llena de ilusiones, vista desde la perspectiva doliente de la experiencia de lo imposible. Nausícaa y sus amigas, meramente aludidas, representan todavía la inocencia prístina.

³² Para HERRERA (1991: 70) hay en CASTILLO una base ideológica maniquea.

³³ Lo menciona también en “vela el unicornio”, v. 10 de “Tapiz” (*Cendra*).

³⁴ También en un discurso cita *Iliade* 6: 528, κρητῆρα ἐλεύθερον transliterado y glosado como “copa de la libertad”. Cf. CASTILLO (1998: 91).

Ecós de la *Odisía* podemos ver también en el poema “A una nube que pasa”. Cuando dice

Y divisamos a lo lejos la nave de proa azul
y al hombre de anchos hombros dormido junto a la adúltera
–su mano tocando la cadera– y a todos los compañeros
que volvían, volvían del amor del olvido.
–Traíamos oro, bronce, mujeres, vino,
traíamos callos, sarna, peste, sueño,
pero de pronto el viento comenzó a soplar,
las olas se encabritaron y la tormenta nos dispersó,
unos hacia el destino, otros hacia el recuerdo... (13-21)

nos trae la evocación de las naves aqueas que abandonan Troya y emprenden el *nóstos*, el ‘regreso’, incluidos Menelao y Helena y muchos que prefieren olvidar. Llevan lo bueno y lo malo pero las naves fueron dispersadas, unas hacia su punto de arribo, otras a la perdición, lo cual alude al dios Éolo, el dios de los vientos, que los hospeda y les regala un odre con los vientos encerrados, para que tengan una buena navegación, pero la imprudencia de los compañeros, que abren el odre, produce desorden, retorno y expulsión (*Odisía* 10: 1-79); y alude a las tormentas enfrentadas: el viento sacude la nave de Odiseo como el Bóreas arrastra cardos por la llanura (5: 328-332). Y en el v. 27 parece confirmarse esto con la mención “navegaban hacia el sur, hacia la playa de Proteo”³⁵, “hasta que el astuto nos descubrió y empezó a transformarse” (v. 32). Para asirlo, los navegantes debieron seguir las instrucciones de su hija Idótea (*Od.* 4: 365 ss.) y él cuenta, entonces, cómo los aqueos de Ayante fueron naufragando (*Od.* 4: 495 ss.), cómo Agamemnon llegó a destino (4: 512 ss.) para también morir... Por otra parte, las nubes son proteicas porque asumen diversas formas posibles (vv. 1-2, 22-23), lo cual recuerda *Nubes* 347 ss. de Aristófanes, donde satíricamente se dice que ellas asumen el aspecto de quien las mira, un centauro si es un lujurioso, un lobo si es un codicioso, un ciervo si se trata de un cobarde, una mujer si las mira un homosexual: en el fondo remite al tema del ser y el parecer, la permanencia y el cambio. Meras alusiones de CASTILLO traen el mundo griego y los yerros del ser humano a su poesía, al instante de una contemplación

³⁵ Para MARTÍNEZ ASTORINO (2005: 56), Castillo hace “una particular apropiación del mito de Proteo” con el que logra una “transfiguración de contenidos identificables y situables en lugar y tiempo”. Para este crítico, CASTILLO hace una “construcción tropológica” por la cual uno puede buscar “sólo trazas de lectura que proponen una seguridad negativa muy productiva para el discurso crítico” (pp. 63-64). La “máscara proteica” tiene una “función crítica del mundo moderno por el mito arcaico” y consiste en un “procedimiento poetológico” (p. 66).

del mar (los “prismáticos”, v. 27) y de la imagen fotográfica (el “clic”, el “álbum”, vv. 41 y 44).

En forma de textos fragmentarios aparece “Sphairon”, título que translitera el griego σφαῖρον. Éste es la forma neutra de un adjetivo que significa ‘esférico’ y que fue utilizado por el filósofo Empedocles (fr. 168, 176), de quien también quedan textos fragmentarios –formato que CASTILLO imita–, para denominar el universo esférico perfecto dominado por el Amor, el afecto amistoso, la *philia*, que lucha contra la Discordia / Querella / Hostilidad (Ἔχθρα), de modo que los elementos materiales (agua, tierra, aire y fuego) se mezclan y repulsan en constante movimiento. Los fragmentos de CASTILLO tratan sobre el alma, su elevación y su “reencarnación” que, ‘casualmente’, se da en el pelícano, el ave que representa a Cristo³⁶: CASTILLO intenta armonizar esforzadamente no sólo lo griego dionisiaco con lo griego apolíneo sino también lo griego con lo cristiano.

Ya en el año 2000 CASTILLO publicó *Cendra*, voz que el *Diccionario de la Lengua Española* define así: “Pasta de ceniza de huesos, limpia y lavada, con que se preparan las copelas para afinar el oro y la plata”. El título representa el poder de dar el brillo de lo acrisolado: la vida transcurrida, que dio experiencia, gozos y tristezas, está llegando a plenitud. Entre los poemas allí incluidos rescatamos el que se titula “Simeón Estilita”, personaje que nos lleva al mundo bizantino, el mundo de los ascetas que, subidos a un promontorio o un *stylos*, ‘columna’, pasan allí decenios, en autodomínio y reflexión, en pobreza y austeridad, predicando y aconsejando a quienes los visitan. La hagiografía presenta dos personajes con este nombre: Simeón Estilita el Viejo (s. v), considerado modelo de esta forma de ascetismo; y Simeón Estilita el Joven (s. vi), que pasó sesenta y cuatro años sobre tres columnas sucesivas. En este poema, el personaje habla en primera persona y aclara “estoy vivo” (v. 1). Sin embargo, ve pasar a sus pies restos de las épocas coetáneas y futuras, objetos anacrónicos (“latas de conserva, cámaras fotográficas”, v. 6) mezclados con otros arcaicos (“coturnos [...] palabras de Esquilo”, vv. 7-8). Una lluvia infinita lava todo y aparecen escenas de multitudes, caballos, “música de crótalos” (v. 18), jinetes, jóvenes que galantean, risas... Se repite, según una técnica ya vista en CASTILLO, el verso “Estoy vivo. ¡Ladra, Tiempo, rebuzna, Muerte!” (vv. 15, 27), con el que el santo desafía a la mortalidad humana: “ofrezco mi sangre dichosa a los nonatos” (v. 28) es el verso final en el que se canta al futuro eterno de la posteridad alimentado con la vida esforzada de los antepasados.

³⁶ El pelícano se abre el pecho con su pico para dar su sangre a sus crías cuando no hay otro alimento.

“Hechos”, “piezas fragmentadas [...] por la intuición de que todo es parte de un orden mayor que permanece oculto y que el mundo es inapresable, [...] son muestra de esta percepción y del agotamiento sufrido al comprender que estaba tocando los límites de lo decible”³⁷. Esta obra es una serie de textos dispuestos en prosa pero con la creatividad poética³⁸. En el N° 2 dice “Entré dos veces en el mismo río, sentí la frescura del agua, di brazadas; pregunté: Heráclito, ¿sabía nadar?”. El texto recoge de modo opuesto el famoso fragmento del filósofo del “todo fluye” (πάντα ῥεῖ), quien afirmaba que era imposible entrar dos veces en un mismo río, pues su cambio es permanente (δις εἰς αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης³⁹). Frente a esta opinión ontológica, CASTILLO destaca el goce dionisiaco de la naturaleza, incluso con la ironía de dudar de la capacidad de Heraclito⁴⁰ para ese goce, representado en el nadar. Y hasta se podría pensar que, al negar a Heraclito, afirma a Parménides: el ser es lo permanente, Grecia, la luz, la poesía. En el N° 8 retoma el ámbito del ombligo délfico al decir “Escondí una rama de olivo en la piedra que marca el centro del mundo”, como deseando colocar en su máxima intimidad el símbolo del renacer, de la paz y de la victoria, para invitar con anhelo a ellos.

Significativo es el poema “En el muslo del dios”. El título parece remitir a Dioniso quien, al haber sido fulminada su madre Sémela, fue cosido por Zeus a su propio muslo para concluir el período de gestación, por lo que tiene el epíteto *dimétor*, ‘de dos madres’. De ahí que se diga, en primera persona, “me dispongo a nacer” “de padre libidinoso” (Zeus) y de “madre, ay, fulminada” (Sémela), vv. 1-2. Se pregunta el personaje innominado del poema quién lo llevó a donde está, liberado de pruebas y de quienes lo despedazaron y cocieron. Alude al mito según el cual los Titanes despedazaron, cocieron y devoraron al niño Dioniso; Atenea rescató su corazón y, a partir de él, Zeus, después de fulminar a los Titanes, reconstituyó a su hijo, “el nacido dos veces”, episodio que es aludido en los vv. 11-17, donde el corazón es asimilado a “la misma alma” (v. 14), “que la muerte no pudo corromper” (v. 16). Pero los vv. 9-10 dicen “según otros / –y es lo que yo creo– me condenaron al polvo”. El “yo lírico” afirma “porque sin despedazamiento no hay redención, sin muerte / no hay conocimiento” (vv. 19-20) y da como prueba la planta de la vid, “gozo, no expiación” (v. 22). Si bien la “redención” supone un pecado o culpa, no sería

³⁷ OTERIÑO (2011: 40).

³⁸ La misma técnica se da en “Diario bizantino” y en algunos fragmentos de “Sphairon”.

³⁹ Cf. cita de Platón, *Crátilo* 402 A: “no podrías entrar dos veces en el mismo río”.

⁴⁰ En latín, *Heraclitus* (de Ἡράκλειτος) tiene -i- larga, por lo que debe ser grave la acentuación castellana.

necesaria una “expiación”. La vid alude por metonimia al vino, del que Dioniso es dios, así como la danza de los versos 25-27 remite a la fiesta báquica. “Danzo, luego soy” (v. 24) define su esencia pero hace guiños a Descartes con un enfoque más dionisiaco-sensual que apolíneo-racional. Pero luego, aparece un tránsito de lo dionisiaco a lo cristiano, que retoma el “dios desconocido” del poema “Pablo entre los gentiles”. Ya el v. 15, al decir que su alma “permaneció tres días en la profundidad del infierno”, alude a la muerte y resurrección de Cristo. La frase “yo he vencido al mundo” (v. 28) es una cita de *Juan* 16: 33, con lo que Dioniso se asimila a Jesucristo, como al decir “el agua se convierte en vino” alude a su primer milagro en Caná (*Juan* 2: 1-11) y “se multiplican los panes y los peces” alude al narrado en *Marcos* 6: 41-43 o *Mateo* 14: 17-21 o *Juan* 6: 9-13. Su obra llega a todo el universo, como “una vid infinita se ramifica entre las galaxias” (v. 30). Se tiende la mesa, se disponen el pan y el vino, “tomad y comed, este es mi cuerpo, / tomad y bebed, esta es mi sangre” (vv. 35-36, repetidos en 40-41), citas de *Mateo* 26: 26-27. La transformación llega a que la corona de hiedra y hojas se convierte en espinas pero “el vinagre sabe a miel” (vv. 32-33); la referencia a *Mateo* 27: 34 y a *Juan* 19: 28-30 es alterada de modo positivo; empero, “un río de flechas corre hacia el centro mismo de la Cruz”, deformada alusión a la lanza que atraviesa a Jesús (cf. *Juan* 19: 34). Como ya hemos visto, la técnica de repetir versos, a veces con alguna modificación, es frecuente en CASTILLO. En este poema se reiteran los vv. 25-27 en 42-44:

Y tú, ternera de la tiniebla, alza también el pie,
salta, brinca, muerde, hinca, rompe, grita,
grita conmigo el grito que te hará nacer. (25-27)
Y tú, perra del Paraíso, alza también el pie,
ríe, canta, gime, danza, sueña, sangra,
sangra la sangre sin principio ni fin, sangra, sangra. (42-44)

Estructuras paralelas, cambio de invocaciones, uso de acusativos internos, modificación de verbos... Todo apunta en el poema a una analogía sin elementos exactos, pero que podría sugerir la continuidad de lo griego en lo cristiano, como ya hemos visto, y el ansiado equilibrio de lo dionisiaco y lo apolíneo, anhelado por los griegos y por CASTILLO.

“A una rama de laurel” está construido en referencia al mito de Dafne o Dafna (= ‘laurel’), la joven que huye de las pretensiones de Apolo (cf. vv. 3, 7) y es transformada por el dios en laurel; de ahí que este poema mencione las ramas como brazos, el follaje como cabello, la corteza como venas... (vv. 8-10) y parafrasea, en su verso final (“Y el laurel inclinó su copa como una cabeza”), a

Ovidio *Metamorfosis* I 566-7: “con ramas recién hechas el laurel / asintió y pareció sacudir, como una cabeza, su copa”⁴¹.

Asimismo, “No temas al raptor”, alude a otro mito griego, el del rapto de Perséfone por parte de Hades. El yo poético le habla a Perséfone y la exhorta a no temer:

El raptor es rey y a su lado reinarás
no sólo sobre los muertos sino también sobre los vivos,
porque allí abajo se amasa la harina inalterable,
allí, en el oscuro caldero, se cuece la nueva vida.
No temas. Y ahora que descienes al fondo de la tierra
deja que se cumpla lo que se tiene que cumplir
y regresa, aquí donde los brazos se abren impacientes,
donde esperan el viento con la semilla del doble abrazo. (vv. 26-33)

Deméter, madre de Perséfone, logra que su hija esté seis meses en el Hades y retorne seis meses al mundo visible; vivirá así con un “doble abrazo” periódico que alude al renacer de la naturaleza en las estaciones. Pero “la nueva vida” tras la muerte no deja de hacer guiños a la eternidad.

El poema “La toma de Constantinopla” pertenece a un grupo que estaba entonces inédito pero fue incluido en la *Antología poética* aparecida en 1995. En 2003 se publicó el conjunto como *Música de la víctima y otros poemas*. Por supuesto, el poema se refiere a la caída de la capital bizantina, ocurrida el 29 de mayo de 1453, hecho tan relevante que se lo considera tradicionalmente el ‘hito’ que marca el fin de la Edad Media. Significó el fin de la tradición grecorromana, el peligro del avance musulmán, que llegaría a las puertas de Viena, y la destrucción de invalorable riquezas, como ya había ocurrido en el saqueo latino de 1204. El mero título orienta hacia ese sentido de lo que termina, de lo que es destruido. Sin embargo, así como en su ensayo teórico CASTILLO sostiene la continuidad de lo griego más allá de tantos sinsabores, también aquí lo hace. Se mezclan los íconos, las procesiones, los himnos y rogativas, la sensación de “fin de época”, con frases inglesas (“my only friend”, v. 24, “Starfucker, starfucker”, v. 29⁴²) y la mención de una moderna “autopista del desierto” (v. 27); los personajes que dialogan comienzan su huida y tornan la cabeza “para ver cómo nacía una nueva civilización” (v. 38), que sería la del Imperio Otomano. Pero el yo narrador grita “No quiero morir en el lecho de una euménide” (v. 39), con lo cual alude a las diosas Erinias, castigadoras de los crímenes

⁴¹ Cf. MEXIT (2012: 48).

⁴² Tomada de *The end*, de Jim MORRISON (1969). Cf. OTERIÑO (2011: 47). También hay dejos de *Starfucker* de Mick JAGGER (1973); cf. MARTÍNEZ ASTORINO (2005: 152 y 171).

intrafamiliares, convertidas en Euménides, diosas ‘benevolentes’, como ocurre en la trilogía *Orestía* de Ésquilo, diosas que perdonan y que reconstruyen el orden social. El yo narrador no quiere eso sino que se lo espere “en la tierra del sueño más azul” (v. 40). El último verso, “Pero ya había crecido la maleza en la Historia y en sus ojos” (v. 41) nos sugiere que él no podría ver el mundo que querría, pero el mundo continúa⁴³.

Hemos hecho un camino cronológico pero podemos retomar los hitos temáticos que toca esta presencia de la cultura griega: la poesía y filosofía griegas antiguas y su conservación contemporánea; la pervivencia de la lengua; los mitos eternos; la poesía como arte; la tradición familiar; lo poético y lo intelectual, lo humano y lo divino, la muerte y la eternidad, lo dionisiaco y lo apolíneo, la fe y la razón, el mundo pagano y el mundo cristiano, el horror y el dolor de la vida, lo luminoso y lo oscuro, la destrucción y la perdurabilidad.

Asimismo, una síntesis sobre la lengua griega en su obra. Si bien se habla del “coloquialismo” de CASTILLO, de su “‘copia’ [d]el habla cotidiana de la gente común”⁴⁴ y de la “sensualidad de su laconismo”⁴⁵, como también de su sensación de inefabilidad que lo lleva a la exaltación de ‘lo neutro’ (*Mandala*), el griego emerge de diversos modos en ese estilo sentencioso, narrativo y de cierto barroquismo. El autor adapta términos del griego clásico al español, muchas veces asumiendo la pronunciación bizantino-moderna. Por ejemplo, menciona como Olín al poeta que llamaríamos Olén; transcribe *nimfi* lo que adaptaríamos como *nýmpe*, *likos* lo que sería *lýkos*. Emplea muchos términos técnicos que ya están incluidos en el español, como citarista, cinocéfalo, sirena, hexámetro, metamorfosis, melancolía, epitalamio, elegía, epitafio, epigrama, eunuco, epístola, asfódelo, apocalipsis, epiléptico, tálamo, estrábico, arquetipo, partenogénesis⁴⁶; y otros que no registra el *Diccionario de la Lengua Española*, como hiporquema o titanomaquia; mientras que algunos conceptos caros a la cultura griega aparecen transliterados en cursiva, con o sin tildes: *hybris*, *kosmos*, *thalassocracia*, *ánemos*, *fós*, *uranós*, *koiné*, *glossa*, *gorós*, *polis*, *pathos*, *enthusiasmós*; o sin cursivas, como Kores, Logos, Moira. También translitera vocablos modernos, como *i Panagía*, *ergatiká tragedia*, *tis xenitiás*, *erevna*, *agapité mu fíle*, *ton tromeró skandzoiro*. Incluso su neologismo “Labranda”⁴⁷ puede provenir de un cruce entre ‘lavanda’ y λάβρυς ‘hacha’, posible base de

⁴³ Quizás pueda aplicarse el comentario de MODERN (1997: 58) a “Las noches y los días”: “el poeta evoca la ruina del pasado –uno de sus temas favoritos– y la caducidad de cualquier esperanza”.

⁴⁴ MARTÍNEZ ASTORINO (2005: 78).

⁴⁵ HERRERA (1991: 63).

⁴⁶ Varios son títulos de poemas; los dos últimos aparecen en el discurso de CASTILLO (1998: 97).

⁴⁷ “Auto de sombras” v. 19 (*Cendra*).

‘laberinto’, que designa a un lugar u objeto intrincado, con desvíos y recodos, de manera que el neologismo se hace imagen misma de la creación léxica. De este modo, también con la supervivencia de la lengua en su forma moderna y con su influjo en el español, muestra la continuidad de lo griego.

Como señala OTERIÑO, CASTILLO “respetaba el mundo griego en sus dos extremos –el del orden y el del desorden (el caos no tenía, en su concepción, carácter negativo, sino el de tentativa y riesgo)”⁴⁸, de modo que lo apolíneo y lo dionisiaco, cuyo equilibrio siempre buscaban los griegos, como destacó RONCHI MARCH en su discurso de ingreso a la Academia⁴⁹, estaban presentes en su vida y en su obra. Su poesía muestra que ese afán por la armonía llega a veces a oponer casi un hedonismo a una formación evangélica: “¿Entenderá / la Enemiga de la Carne que nada existe si no puede gozarse?”⁵⁰; “Mi alma por una última sensación”⁵¹; “sentí su aroma y eso nadie me lo podrá quitar / [...] Serví a la Belleza y a ella encomiendo mi espíritu”⁵². Así como hay ecos evangélicos en “Epístola” (“los judíos piden señales, los griegos sabiduría” v. 1, “¿dónde está el sabio, dónde está el escriba?” v. 3⁵³, “¿sois ciegos?”, “¿sois sordos?”⁵⁴, “¿queréis prodigios?”⁵⁵) o en “Música de la víctima” (“el que quiera pescado, que rece,/ el que quiera oír que muera”⁵⁶) o los ecos que hemos visto en “En el muslo del dios” y en “Pablo entre los gentiles”; en los versos recién citados resuenan los pasajes de *Juan* 16: 22⁵⁷, *Lucas* 23: 46⁵⁸; y en el verso “Sol, ¿por qué me has abandonado?”⁵⁹ resuena *Mateo* 27: 46⁶⁰.

En el discurso “El poeta en las postrimerías” (1991), CASTILLO señaló la opción constante entre “la juventud o la inmortalidad, la tierra o el cielo, la ley del día o la pasión de la noche”, “exaltación de lo humano [...] nostalgia de lo divino”, “espontaneidad o disciplina [...] el ímpetu vital o el ímpetu racional”. Es

⁴⁸ OTERIÑO (2011: 38).

⁴⁹ Pronunciado en 1981 pero publicado en RONCHI MARCH (2012).

⁵⁰ “Andrew Marvell a su tímida amada”, vv. 17-18, en *Cendra*.

⁵¹ “Prosa del pájaro”, en *Cendra*.

⁵² “Contrapunto”, en boca de El Cautivo, en *Cendra*.

⁵³ Para estos pasajes cf. *1 Corintios* 1: 22 y 20, a los que cita; cf. *Isaías* 29: 14. En este *locus*, Pablo elogia la ‘necedad’ o insensatez de la cruz que representa la sabiduría y la fuerza de Dios frente a la supuesta sabiduría humana. Por eso CASTILLO recomienda “Enloqueced”.

⁵⁴ Cf. *Lucas* 6: 39, *Mateo* 15: 14, *Mateo* 13: 13 (cf. *Jeremías* 5:21 y *Salmos* 115: 4-8).

⁵⁵ Cf. *Mateo* 12: 38-42, *Juan* 4: 48.

⁵⁶ “Música de la víctima. III, Larghetto”. Cf. *Mateo* 13: 9 y 14-17.

⁵⁷ “su gozo nadie lo quitará de ustedes”.

⁵⁸ “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”. Cf. *Salmos* 31: 5.

⁵⁹ “Música de la víctima”, I.

⁶⁰ “Padre, ¿por qué me has abandonado”; cf. *Salmos* 22: 1.

la lucha entre lo dionisiaco, corporal, sensual, y lo apolíneo, racional, medurado⁶¹.

De esa búsqueda de equilibrio surgen sus frecuentes imágenes de contrarios como en “El pecho blanco, el pecho negro” (cf. vv. 1, 8, 13, 22), incluido en *Los gatos de la Acrópolis*, porque bebía de “la leche que sacia toda hambre” (v. 16) y de “la leche que da más hambre” (v. 21); incluso las paradojas que invierten la imagen mítica y su aplicación, como “el óbolo que se pone en la boca de los vivos” y “sólo en el laberinto éramos libres”⁶². Y a tal punto llegó la admiración y afecto de CASTILLO por lo griego que “pidió que una piedra que había recogido del Oráculo de Delfos fuera colocada sobre sus restos mortales”⁶³.

Este recorrido por la obra de Horacio CASTILLO nos permite aseverar su coherencia. Su visión ‘teórica’ de la cultura griega como fundadora luminosa y viviente de la poesía se hace concreta en numerosas alusiones dispersas en sus poemas (un “arte alusivo” tan típico del helenismo⁶⁴), en las que los mitos, las obras literarias o ciertos conceptos esenciales de esa cultura emergen y ofrecen luz a temas sempiternos como la muerte, el bien y el mal, el dolor, la divinidad, las dualidades del ser humano y del mundo, la creación, lo trágico de la ambigüedad humana y de su búsqueda de equilibrio y de eternidad. CASTILLO intentó arrojar “un poco más de luz” para la “instauración del Espíritu como centro del mundo”^{65, 66}.

⁶¹ En el poema III de “las noches y los días” (*Descripción*), vv. 8-10, dice: “(las torres) invocan nuestro fervor: / inmortalidad del alma, perduración de la carne, / resurrección de los vínculos”.

⁶² “La virgen” v. 12 y “Diario bizantino” v. 6, ambos de *Los gatos de la Acrópolis*.

⁶³ OTERIÑO (2011: 43). Cf. fragmento 14 de *Cendra*.

⁶⁴ Cf. PASQUALI (1942); GIANGRANDE (1967); ROSSI (1971).

⁶⁵ CASTILLO (1991: 100 y 101).

⁶⁶ Agradezco las aportaciones generosas de Rafael F. OTERIÑO, Gustavo MARTÍNEZ ASTORINO, Alejandra LIÑÁN, Marcela MIGUELES DE DANNA y Celia WEIMER.

Bibliografía citada

Ediciones o fuentes

- CASTILLO, H. (1954). *Salmo de la Esfinge sepultada en la arena*. S. l.: Imprenta Gozaini.
- CASTILLO, H. (1954b). "Oda a Ricardo Rojas", *Sarmiento* 3/ 32; 1-3.
- CASTILLO, H. (1971). *Descripción*. Buenos Aires: Carmina.
- CASTILLO, H. (1974). *Materia acre*. Buenos Aires: Carmina.
- CASTILLO, H. (1982). *Tuerto rey*. Buenos Aires: Carmina.
- CASTILLO, H. (1990). "Un español en la Grecia del siglo XVI", *Byzantion Nea Hellás* 9-10; 277-283.
- CASTILLO, H. (1991). "El poeta en las postrimerías", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 56; 95-101.
- CASTILLO, H. (1993). *Alaska*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- CASTILLO, H. (1993 b). "Vicente Huidobro y la paradoja vanguardista", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 58; 77-86.
- CASTILLO, H. (1996). *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- CASTILLO, H. (1994). "Homenaje a Roberto García Pinto", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 59; 213-216.
- CASTILLO, H. (1997). *Poesía griega moderna*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- CASTILLO, H. (1998). "Apuntes para una gnoseología poética", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 91-103.
- CASTILLO, H. (1998 b). "Ricardo Molinari: el desierto transparente", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 357-367.
- CASTILLO, H. (1998 c). *Los gatos de la Acrópolis*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CASTILLO, H. (1999). *La casa del ahorcado*. Buenos Aires: Colihue.
- CASTILLO, H. (1999 b). *Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2000). *Cendra*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CASTILLO, H. (2000 b). "Eduardo González Lanuza: perplejidad y transparencia", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 65; 319-326.
- CASTILLO, H. (2002). *Darío y Rojas, una relación fraternal*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2003). *Música de la víctima y otros poemas*. Brasilia: Relevo.
- CASTILLO, H. (2004). *La luz cicládica y otros temas griegos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2005). *Mandala*. Córdoba: Ediciones del Copista.
- CASTILLO, H. (2005 b). *Por un poco más de luz. Obra poética 1974-2005*. Córdoba: Brujas.
- CASTILLO, H. (2007). "Ricardo Rojas, loor y gratitud", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 72; 261-266.
- CASTILLO, H. (2007 b). "Sarmiento poeta: introducción", *Idea viva. Gaceta de cultura* 24; 6-7, 32.
- CASTILLO, H. (2007 c). *Sarmiento poeta*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- CASTILLO, H. (2007 d). "Palabras en el acto de entrega del Premio literario AAL", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 72; 373-375.

- CASTILLO, H. (2008). "Unamuno y Kazantzakis, gemelos de espíritu", *Idea viva. Gaceta de cultura* 26; 22-23.
- CASTILLO, H. (2010). *Colectánea*. La Plata: Ediciones al margen.
- Estudios citados**
- ACUÑA, M. (1991). "La voz de Eurídice", en AA.VV., *Proyección del mito de Orfeo y Eurídice en la literatura*. Resistencia: Univ. Nacional del Nordeste; 141-152.
- ANADÓN, P. (1999). "El ojo núbil de la noche. Lectura de la poesía de Horacio Castillo", estudio preliminar a H. CASTILLO, *Obra poética. La casa del ahorcado (1974-1999)*. Buenos Aires: Colihue.
- ANADÓN, P. (2015). *La poesía en el país de los monólogos paralelos*. Córdoba: Editorial Brujas.
- CASTAGNINO, R. (1998). "Palabras de apertura de la recepción de Horacio Castillo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 81-84.
- CAVALLERO, P. (1985-6). "Las sirenas de la antigüedad grecolatina y el motivo de las sirenas en la literatura hispano-argentina", *Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires* XIX-XX; 152-173.
- CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DROULERS, E. (¿1948?). *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symbols*. Turnhout: Brepols, s.f.
- GIANGRANDE, G. (1967). "Arte allusiva and Alexandrian epic poetry", *Classical Quarterly* 17; 85-97.
- HERRERA, R. (1991). "Amanecer junto al árbol de la carroña", en *La hora epigonal. Ensayos sobre literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano; 61-73 (originalmente "La poesía de Horacio Castillo", *Poesía* XII/3, N° 68, 1987).
- JAEGER, W. (1961). *Early Christianity and Greek paideia*. Cambridge: Harvard University Press (= *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México: FCE, 1965).
- LAHITTE, A. (1995). *Cinco poetas capitales*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- MARTÍNEZ ASTORINO, G. (2005). *Alegoría y tardo-modernidad: una lectura alegórica de la poesía de Horacio Castillo*. Buenos Aires: Dunken.
- MARTÍNEZ ASTORINO, G. (2011). "Acerca de lo neutro en *Mandala* de Horacio Castillo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 87-105.
- MAXIT, A. (2012). *Anotaciones de Horacio Castillo a su poesía y otras notas amigas*. La Plata: La luna que.
- MINELLONO, M. (2024). *Los poetas en sus voces: entrevistas*, Buenos Aires: Vinciguerra.
- MODERN, R. (1997). "Horacio Castillo o la realidad como pre-texto", en *Poesía argentina. Cinco ensayos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán; 49-75.
- MODERN, R. (1998). "Discurso de recepción a Horacio Castillo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 63; 85-90.
- MODERN, R. (2011). "Horacio Castillo, in memoriam", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 25-36.

- NICOTRA, E. (2005). "Introducción" a H. Castillo, *Por un poco más de luz*. Córdoba: Brujas; 9-16.
- ORTALE, M. (2026). "El poeta platense Horacio Castillo (1934-2010)", *El país*, La Plata, 29-6-2026.
- OTERINO, R. (2011). "Retrato íntimo", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 37-48.
- PASQUALI, G. (1942). "Arte allusiva", *L'Italia che scrive* 25; 11-20 (= *Pagine Stravaganti di un filologo II. Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, a cura di Carlo F. Russo. Firenze: Le lettere, 1994).
- PIÑA, C. (1999). "La precisión desaforada", *Fénix* 5; 113-115.
- RONCHI MARCH, C. (2012). "Dionisio y el dios de Delfos: la imagen de lo apolíneo en Grecia antigua", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 77; 389-400.
- ROSSI, L. (1971). "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *Bulletin of the Institut of Classical Studies* 18; 69-94.
- ZORRILLA, A. (2011). "Palabras de apertura", *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 76; 21-24.

Recibido: 07-08-2026

Evalúado: 02-09-2026

Aceptado: 03-09-2026

