



## **LAS PANTERAS Y EL TEMPLO DE ABELARDO CASTILLO, COLECCIÓN DE RELATOS INTEGRADOS**

María Claudia González Sosa  
(Universidad de Salamanca)

**Resumen.** Abelardo Castillo escribe relatos cohesionados, cuya estructura evidencia una manera muy personal de hacer literatura y descubre una manera propia de concebir realidad y ficción. Analizaré el volumen *Las panteras y el templo* desde el concepto de «colección de relatos integrados». Describiré el manejo del tiempo, cuyo rasgo esencial será el retroceso al pasado como elemento común de los hechos narrados. Otra constante será la presentación del espacio en relación con experiencias vividas por los personajes. Abordaré el análisis de los espacios cerrados, descritos con visos carcelarios, y describiré los mundos paralelos, que permitirán el pasaje de los personajes de un universo a otro. Los aspectos analizados buscan dar cuenta de la unidad de esta colección.

**Abstract.** Abelardo Castillo writes draw together stories, which structure evidences a very personal literature to do and discovers and own way to conceive reality and fiction. I will analyze the stories included in *Las panteras y el templo* from the point of view of the «Short Stories Collections» concept. In this way, I will describe the usage of time, in which the essential trail will be the set back to the past as a common element of the narrated facts. Another constant will be the presentation of the space as an element linked to experiences lived by the characters. And I will describe the parallel worlds, which will allow the passage of characters from one universe to another. The analyzed aspects will give us an idea of the unity of this collection.

**Palabras clave.** Abelardo Castillo, Colección de relatos integrados, Existencia, Angustia

**Keywords.** Abelardo Castillo, Short Stories Collections, Existence, Anguish

Una concepción unitaria del libro *Las panteras y el templo* del escritor argentino Abelardo Castillo (1935) nos permite analizar este libro desde el concepto de «colección de relatos integrados». Estos cuentos fueron publicados inicialmente en forma individual, y recopilado su conjunto en 1972.

Según el propio autor en el Posfacio de esta colección,

*Las panteras y el templo* es apenas otra puerta de ese libro, *Los mundos reales*<sup>1</sup>, único libro de cuentos que comencé a inventar antes de los 18 años, que crece y se modifica conmigo, y en el que encarnizadamente trabajaré toda mi vida [...] Hace años vengo sintiendo que, realistas o fantásticos, mis cuentos pertenecen a un solo libro. Y la literatura a un solo y entrecruzado universo, el real, hecho de muchos mundos (Castillo A. 1997: 323).

En sus palabras hallo una de las claves de este estudio: el «sentimiento» de obra global que describe al sistema narrativo de Castillo. Este muestra señales indiscutibles de unidad tanto en la estructura como en los temas. En este trabajo analizaremos puntos recurrentes de tiempo y espacio que descubrirán situaciones vitales frecuentes en los relatos y conformarán las claves de integración.

Respecto del concepto de «relatos integrados» como «modalidad narrativa que en las últimas tres décadas ha llamado la atención de la crítica» (Sánchez Carbó 2012: 136), la obra de Castillo pasa a formar parte de la larga producción latinoamericana con semejantes características. Esta nueva clasificación genérica en la teoría literaria, halló su génesis en el trabajo de Forrest Ingram *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre* (1971). En él se planteó la necesidad de estudiar los relatos unidos entre sí<sup>2</sup>. Como señala José Sánchez Carbó:

Esta modalidad, a veces considerada género narrativo, independientemente del nombre y de las singularidades implícitas de cada propuesta, en términos generales, se caracteriza por la repetición o recurrencia de personajes, espacios, formas narrativas o motivos y la

<sup>1</sup> Esos «mundos reales» de los que habla en prólogos, posfacios y entrevistas, presentan la vida de una manera plural. La observación de sus múltiples rasgos permitirá desarrollar una cosmovisión muy original. Así, el autor afirma que «No existe un único mundo real. Limitar al hombre a los hechos visibles es quitarle toda su parte onírica, demencial, disparatada, la de los deseos y las pesadillas» (Castillo A. 1998: 175).

<sup>2</sup> Existen diversas aproximaciones teóricas al tema que evidencian puntos de mira distintos. Esto se reconoce en la variedad de términos utilizados para designar esta categoría: ciclo de cuentos (Ingram, 1971; Mann, 1989), secuencia cuentística (Luscher, 1989; Kennedy, 1995), cuentos compuestos (Lundén, 1999), colecciones de cuentos entramados (Leal, 2006) o novela compuesta (Dunn y Morris, 1995).

simultánea interrelación y autonomía de cada uno de sus relatos o, en palabras de Rolf Lundén (1999), por equilibrio entre integración y desintegración de las partes (Sánchez Carbó 2012: 136).

La dinámica de este tipo de organización constituye un desafío, pues se necesita la percepción de la obra global para aprehender la idea de conjunto. Sin ninguna duda, los relatos integrados potencian los múltiples recursos del género cuentístico, como veremos en este libro de Castillo. Una de sus marcas distintivas se observa en la escritura de relatos cohesionados, cuya estructura evidencia una manera muy personal de hacer literatura. Julio Cortázar se refiere a este aspecto cuando afirma: «Castillo escribe cuentos; es decir, sistemas cerrados, y no meros relatos en los que habitualmente no se pasa del recorte arbitrario de una situación sin esa tensión que le da al cuento su valor de trampolín psíquico» (Castillo A. 1997: nota de contratapa).

En cuanto a los relatos de *Las panteras y el templo* se condensan conflictos subjetivos que evolucionan desde lo real-verosímil hasta lo real-metafísico. Distinguimos estos rasgos en «Vivir es fácil, el pez está saltando», el primero de la serie, que desarrolla la imagen de un hombre indiferente ante el abandono de su pareja. Este cuento realista plantea el tema del suicidio como huida del protagonista de su existencia vacía. En cuanto al relato elegido para cerrar la colección, «Noche para el negro Griffiths», representa la fusión de la realidad con un universo paralelo que posibilita la «caída» de Griffiths desde Buenos Aires hasta New Orleans y su trasposición a una grieta del mundo, simbólica pero no por ello menos real. La estructura organizada a partir de estos polos revelará los diversos perfiles de un universo absurdo.

En este volumen Castillo reúne once cuentos, uno de los cuales da título a una colección estructurada en cuatro partes interrelacionadas. Reconocemos la concepción unitaria libro en la recurrencia de situaciones semejantes que evidencian el mundo angustioso de los personajes. Los protagonistas de las diversas historias se encuentran unidos por su lucha contra un presente desolador: su única posibilidad de huida es la evocación de un pasado definitivamente perdido<sup>3</sup>. En estas historias se presentan personajes deseosos de inmovilizar el presente, de detener el paso del tiempo sobre sus propias vidas.

La distinción temporal tripartita de presente, pasado y futuro se elimina en los relatos de *Las panteras y el templo*. En esta situación se determina, igualmente, la temporalidad objetiva del mundo. Los personajes están presentes en el mundo, pero solo para padecer ciertas situaciones vitales. La reiteración

---

<sup>3</sup> La noción de tiempo vacío se manifiesta en el fracaso de la relación amorosa en «La cuarta pared», «La garrapata», «Vivir es fácil, el pez está saltando», «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos», «El hacha pequeña de los indios» y «Las panteras y el templo».

inexorable de los hechos simboliza la angustia ante una vida sin horizontes que intenta inmovilizar el presente y no encuentra futuro<sup>4</sup>.

Frente al desorientado tiempo presente se instaura en los relatos la escapatoria momentánea al pasado a través de los recuerdos. Este rasgo se evidencia en «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos», cuando el protagonista evoca su primer encuentro con Laura: «Téngase en cuenta que eran adolescentes: tocarla fue una mezcla de decepción, maravilla y gelatina. Téngase en cuenta que eran adolescentes, él difícilmente iba a volver a enamorarse después de aquel contacto, o de la calesita» (Castillo A. 1997: 226). La narración se convierte en el filtro catártico mediante el cual se reconstruye la última etapa de ese vínculo juvenil y, así, se evidencia el desgaste personal: «Siete años más tarde ella me dejó. A esa altura él ya era yo, había publicado un librito de versos y había empezado a dejarse convencer de que la vida es dura, que hay que vivir, que uno puede ir erigiendo el monumento más perdurable que el bronce» (Castillo A. 1997: 226). La voz de la memoria posibilita la revisión de la despedida de este modo:

No le dije que en realidad yo estaba un poco harto de su carita de luna, de sus ahogos (ella se ahogaba cuando estaba nerviosa, solía ocurrirle en la cama y al principio era casi poético, después no), harto, para resumir, de siete años. Siete años y los dos últimos algo sobrecargados de búsquedas de departamentos, anillos de compromiso, vidrieras con muebles estilo provenzal y todo lo que hace de la vida un cuento mío de diez mil pesos (Castillo A. 1997: 227).

En esta historia de frustración personal y profesional se invalida la sucesión temporal por la utilización frecuente de *anacronías*. El relato se disloca cuando el personaje se retrotrae al pasado, como ya hemos visto, o anticipa ciertos acontecimientos: «De este final hace cuatro años. Ahora he cumplido treinta y dos y, hará más o menos cinco horas, ella volvió a mirarme desde esa puerta por última vez» (Castillo A. 1997: 227). Así se condensa el material temporal, pues el narrador recurre a la *elipsis* para regular el ritmo del relato y, en este caso, para acelerar la historia. En otro pasaje se recurre a la *digresión*, cuando el personaje recuerda un sueño que tuvo tiempo atrás, «y ahora que reflexiono, el sueño fue después de este encuentro. Lo que no quiere decir que tenga mucha relación, sino que me acordé. Y voy a contarlo» (Castillo A. 1997: 229). Con este recurso se produce la detención momentánea de la acción.

---

<sup>4</sup> Esta visión de la temporalidad fue descrita por Sartre en *El ser la nada*: «El pasado bien puede concebirse, entonces, como siendo *en* el presente, pero nos hemos privado de los medios de presentar esta inmanencia de otro modo que como la de una piedra en el fondo del río. El pasado bien puede infestar el presente, pero no puede *serlo*; es el presente el que *es* su pasado» (Sartre J.P. 1984: 145).

En concordancia con lo expuesto, en «La cuarta pared» Adelaida examina el paso de los años en su relación conyugal. En esta situación, lo único que permanece inalterable es la imagen de la joven que fue. Su primer baile con Andrés Córdoba encarna el anhelo de una vida compartida, que con el transcurrir de los años acaba dando paso irremisiblemente al fracaso: «La mujer está detenida en el centro de la habitación. Ya no baila. Desde hace unos segundos sólo hace girar la cabeza, echándola hacia atrás con un movimiento sonámbulo e incontrolado» (Castillo A. 1997: 244).

Esta noción de la temporalidad en la relación amorosa se manifiesta también en «La garrapata». En esta historia, la debilidad paulatina de Sebastián y la vitalidad extraña de Norah se evidencian con el paso del tiempo. El narrador se vale de *retrospecciones* cuando relata cómo conoció a la esposa de su amigo:

Quizá mi único motivo de extrañeza al verla fue sospechar que tendría dos o tres años más que Sebastián. *Diez años*, está pensando usted. Claro que eran diez, pero eso lo supe mucho más tarde. Él tenía veintiocho entonces; ella no aparentaba más de treinta. Y cuando volvieron de Bariloche yo estaba tan acostumbrado al rostro de Norah (el suyo es uno de esos rostros inolvidables, más que inolvidables debí decir: perdurables) que la diferencia resultaba todavía más insignificante (Castillo A. 1997: 278).

Un poco más adelante comenta: « En el verano del 59 recibí una carta de Sebastián [...]. Ese verano, sin embargo, lo encontré algo fatigado. ‘Mucho trabajo’, me dijo, como si se disculpara. Norah no estaba. Llegó casi al anochecer; sólo entonces apareció, sabiamente, soberbia y exultante como siempre» (Castillo A. 1997: 278).

De este modo, el transcurrir temporal señala los cambios en el vínculo amoroso: «Norah llegaba entonces, radiante y perfecta como siempre. O quizá, no exactamente como siempre. ‘Te fijaste’, me preguntó él alguna vez, ‘no te das cuenta’» (Castillo A. 1997: 281). Las alusiones temporales mantienen el curso de la historia, y de este modo, se resalta la transformación física de los protagonistas. El hombre ha envejecido y la mujer era « casi una chiquilina: no debía tener más de dieciocho años» (Castillo A. 1997: 283) al final del relato.

En otros relatos, el rescate del tiempo está unido a la búsqueda de experiencias perdidas que se intentan recobrar en el presente. Este objetivo se evidencia en el protagonista de «Triste le ville», que reconstruye subjetivamente su usurpación del destino de otro hombre y las consecuencias que este acto acarreó:

Jamás habría podido vivir en esos lugares, lo sé, porque la soledad (soledad de la mesa en que escribo estas palabras en un desierto bar de

pesadilla, error quizá de un demonio subalterno, o castigo de una culpa que desconozco), la soledad y la naturaleza me aterran (Castillo A. 1997: 270).

Este hecho ocasiona la peregrinación incesante de un personaje que trata inútil y tenazmente de alcanzar la meta, pero al que el destino azaroso le impone su propia realidad:

En el segundo que a los tres nos queda, intuyo un error monstruoso en todo esto. No sé qué pasó entonces, sé que en otro lugar Alguien derribó con maligna sonrisa una gran clepsidra [...], un hombre se queda con una mujer que no conoce ni quiere conocer, una mujer a la que odiará, y un tren partió rumbo a este pueblo [...]. Y por eso no entendí, hasta que era demasiado tarde (Castillo A. 1997: 273).

El aplazamiento infinito supone el enfrentamiento con el transcurrir del tiempo, rasgo que nos recuerda a Borges cuando afirma que «también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el fin –o mejor, el Sinfín– del tiempo, o en forma cíclica» (Borges J.L. 1944: 46). De este modo, el autor demuestra la irreversibilidad del acontecer temporal y convierte al hombre en un autómatas dedicado a reproducir, por enésima vez, idénticos gestos: «Desde aquel día hasta hoy he recorrido mil veces este pueblo, su miserable plaza y sus calles sin nadie, que eran la muerte de otro» (Castillo A. 1997: 274).

El autor sugiere la imposibilidad de llegar a la meta. La radical soledad del protagonista descubre una espera inútil. La fluctuación desde el *relato singulativo* al *iterativo* resume en un solo enunciado acciones semejantes, repetidas día tras día y posibilita la fijación del tiempo. Así sucede en «Las panteras y el templo». El protagonista-narrador construye el texto al recapitular otra historia –narrada en «El hacha pequeña de los indios»–, creando de esa manera la memoria del relato. El hecho de que el cuento empiece y acabe de idéntica forma alude al eterno retorno. Este recurso denota la obsesión del narrador por un acontecimiento que ha dejado una profunda huella en su existencia: el hallazgo de un texto que adquiere un valor iniciático. Así lo expresa: «Las panteras irrumpen en el templo, pensé absurdamente [...]. Era el comienzo de una frase en alemán que yo había leído hacía muchos años, ya no recordaba quién la había escrito, no comprendí por qué me llenaba de una salvaje felicidad» (Castillo A. 1997: 285). El pasado es, sin duda, fundamento del presente y de la existencia de este personaje, y alcanza su dimensión más profunda a medida que transcurre la narración. En la historia se enlazan los aplazamientos y las regresiones de una ceremonia perpetua: «Hace muchos años de esto, he olvidado cuántos. No me resistí: descolgué casi con

alegría el hacha, me arrodillé sobre la alfombra y emprendí, a rastras, la marcha en la oscuridad» (Castillo A. 1997: 287).

Este cuento tiene su raíz en un hecho lejano del que no se podrá escapar. Un acto ritual produce la intromisión del pasado y domina el ánimo del protagonista. Este aspecto nos permite relacionar el relato de Castillo con «El ídolo de las Cícladas» de Cortázar, pues, en este último se reproduce –a través de una estatuilla antigua– una ceremonia del pasado remoto. Este interfiere en el presente de los personajes y se apodera de los mismos a través de un conjuro, como sucede en el texto de Castillo. Las distorsiones temporales del relato pueden verse como signo de la trayectoria existencial del personaje. Los juegos cronológicos presentan, entonces, a un sujeto disgregado cuya comunión con el mundo no es sino ficticia.

El asedio del tiempo aleja a los personajes de situaciones pasadas. Sin embargo, persiste la conciencia del transcurrir de los días y los años y, por tanto, de las transformaciones sufridas por cada uno. La especulación acerca de la medida del tiempo constituye otra de las dificultades que deben sortear los actantes de Castillo. Se observa este aspecto en Borges, cuando señala: «El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad de un juego o una fatigada esperanza» (Borges J.L. 1936: 9).

La memoria crea un tiempo que se presenta como conjunto de fragmentos inconexos y lejanos de la situación vivida. Sin embargo, por un momento, el hombre necesita sentir como real la existencia del pasado. Así, el recuerdo glorioso de New Orleans es el fundamento de la existencia actual del negro Griffiths, que evoca: «Es una ciudad con acústica: toda la ciudad. Rodeada de agua y de niebla sonora, se lo juro [...]. La música caía sobre uno desde cualquier parte por las noches. Éramos chicos y corríamos buscando la música, que siempre sonaba en otro sitio» (Castillo A. 1997: 312). Lo que queda en el recuerdo de esta experiencia devuelve a Griffiths a aquella época memorable. Igualmente, el sueño de tocar como un dios se consigue en la eternidad de un instante: «Un hilo de metal agudísimo y dorado [...] duró un segundo. Y se apagó súbita. Pero no como se apaga un sonido; sino dejando un hueco, como desaparece un objeto» (Castillo A. 1997: 320).

La conservación clara y nítida del pasado en la memoria impone su propia realidad. La actitud del protagonista de «Triste le ville» se fundamenta en la búsqueda metafísica del tiempo: «Dos minutos. Lo que ahora va a escribir mi mano es algo más que una frase, miserablemente lo sé: en toda la eternidad no pasan las cosas que pasan en dos frágiles minutos humanos. Dos minutos» (Castillo A. 1997: 272).

Para este personaje, el auténtico valor de las cosas y su relación con el mundo exterior sólo existen en la pervivencia de un presagio eludido: « Dos minutos. La arena que se escurre en la mano de un niño basta para medir todavía, al filo de mi tiempo, el silbido final de la locomotora [...] Y aún, a lo lejos, la silueta

de una mujer tardía, que se acerca corriendo. Ahora sé que me buscaba» (Castillo A. 1997: 273).

La escritura de Castillo se acerca de este modo al motivo del tiempo abreviado e intermitente, cuya medida se desea alcanzar. Un planteamiento semejante se advierte en «El asesino intachable», cuando el homicida decide en qué momento consumir el crimen: «Entonces recordé una frase histórica [...] ‘Ni un minuto antes, ni un minuto después’ [...] ‘Ni un minuto antes, ni un minuto después’ significaba: en el momento exacto. O, lo que para mí era lo mismo, en cualquier momento» (Castillo A. 1997: 257-258). La reflexión metafísica sobre el tiempo permite incluir a Castillo en una línea de la literatura argentina preocupada por este tema, especialmente destacable en los textos de Fernández, Borges y Cortázar entre otros autores. Como señala Gaston Bachelard:

*El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante.* En otras palabras, el tiempo es una realidad ceñida al instante y suspendida entre dos nada. El tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio deberá morir. No podrá trasladar su ser de un instante al otro para lograr una duración. El instante es ya la soledad... Es la soledad en su valor metafísico más despojado. Pero una soledad de un orden más sentimental confirma el trágico aislamiento del instante: mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no solamente de los otros sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido (Bachelard G. 1073: 15).

Por encima de las ataduras cronológicas, Castillo impone su perspectiva de un mundo sin horizontes, de una vida vencida por la miseria y la carencia de afecto. Una marcada decepción se une al vínculo que estas criaturas establecen con el pasado. No obstante, el fracaso no comporta ningún carácter fatal, pues confiere su significación a la existencia.

Respecto del espacio, existe una evidente conexión entre los personajes de Castillo y el lugar donde transcurren sus existencias: un universo cerrado, lo que provoca el aislamiento de los protagonistas. Cada uno de los cuentos se desarrolla en un escenario análogo: una habitación o una casa, verdadero infierno personal de sus moradores<sup>5</sup>.

La presentación del espacio se logra mediante la alusión al lugar donde transcurre la acción. En ese sentido, la mayoría de los cuentos analizados sitúan sus acciones en Buenos Aires, ya sea en la capital o en algún punto de la provincia. Sin embargo, estos lugares ‘reales’ sólo sirven de marco para la lucha que los protagonistas sostienen con su propia vida.

<sup>5</sup> Esto se evidencia en «Vivir es fácil, el pez está saltando», «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos», «La garrapata», «El hacha pequeña de los indios», «El asesino intachable», «Las panteras y el templo», «Matías, el pintor» y «La cuarta pared».



El espacio interior cobra mayor envergadura, pues su percepción se impone sobre los personajes. Por ejemplo, la indicación del espacio en «La cuarta pared» tiene todas las connotaciones de una cárcel desde el principio: cuatro paredes de una habitación ostensiblemente extraña para el personaje. El narrador presenta los hechos y se sorprende ante el perfume de unas flores y señala que «tampoco se comprende bien la presencia de la mujer. O nunca entró antes en ese cuarto (pero allí están las lilas), o alguien, un hombre, ha ordenado cada detalle como quien organiza las piezas de un juego, sin atender a que los demás lo entiendan o no» (Castillo A. 1997: 241). Este entorno manifiesta el sentimiento de encierro en un lugar no deseado y ajeno: «Los muebles son pesados, conventuales y oscuros; las paredes, gris piedra. No se ve más color que el de una gran reproducción del Van Gogh de la oreja» (Castillo A. 1997: 241). La sensación de claustrofobia, de expectación y el carácter intruso de la mujer se reconocen en ese ambiente: «Es curioso; las cosas, los objetos. Como si hubiera algo animado, vivo, en las cosas. O en sus cosas. Algo de él que se queda prendido, adherido a las cosas. Algo peor que un fantasma. Casi se lo puede tocar» (Castillo A. 1997: 243). La caracterización espacial se produce en la percepción visual y táctil de formas y colores: «[La mujer] está junto al jarrón de las lilas; con suavidad hunde la cara en ellas [...]. El teléfono vuelve a llamar. La mujer está junto a la ventana. El teléfono ha sonado sólo tres veces. La mujer está frente al vidrio entornado de la ventana, aunque es difícil saber si se mira en él» (Castillo A. 1997: 243).

Castillo recurre también a la percepción auditiva para describir este universo cerrado e intolerable, un hogar hostil: «La mujer se ha vuelto repentinamente hacia la puerta que da al pasillo, donde algo, o alguien, acaba de hacer ruido. Se ha llevado la mano a la boca [...]. ‘Quién anda ahí’, murmura, y de inmediato casi lo grita. Inmóvil, escucha» (Castillo A. 1997: 245). Adelaida está atrapada en un juego peligroso al no responder al supuesto llamado de su marido. El entorno por el que se desplaza no es indiferente a su situación, ya que todas las imágenes percibidas reflejan el oscuro mundo de la protagonista. El autor recurre a la técnica del narrador-espectador, alguien fuera del círculo que atestigua los sucesos en los que el espacio interviene para resolver el conflicto: «Mientras la puerta lentamente se abre, van desapareciendo los pesados muebles, los cuadros, el jarrón de las lilas y la hermosa mujer de largas manos. Sólo queda, ahí delante, una pared que la luz vaga del atardecer ha vuelto casi violeta» (Castillo A. 1997: 247).

De esta manera, el espacio cerrado dibuja el contorno de aislamiento del personaje. El carácter negativo de este contexto se presenta igualmente en «Vivir es fácil, el pez está saltando». Su periferia doméstica dibuja el desarraigo de un protagonista que deambula entre una habitación y la cocina, únicos espacios conocidos. Así ocurre en «El hacha pequeña de los indios», donde la determinación espacial se reduce a la descripción de un objeto: «[Él] se quedó

mirando el hacha que colgaba junto al aparador de cedro, nueva todavía, sin usar [...] en el mismo sitio desde hace un año» (Castillo A. 1997: 239).

Esta casa constituye el espacio del infierno personal de este matrimonio atrapado en un pequeño círculo, y nuevamente es una habitación el marco donde transcurre la acción fundamental del relato. Así se señala que el hacha se encuentra «frente al hombre que ahora, al levantarse y cruzar la habitación, evocó la primera noche que cruzó esta habitación igual que ahora» (Castillo A. 1997: 239). La vida de estos personajes queda limitada a estas cuatro paredes, asumiendo, de esta manera, su realidad intolerable.

En otros relatos, Castillo presenta escenarios paralelos que trasuntan una atmósfera de ambigüedad. Así, en «Las panteras y el templo» se plantea el influjo de un conjuro: «supe que la realidad comenzaba a ceder, que inexorablemente me deslizaba, como por una grieta, a una especie de universo paralelo, al mundo de los zombies» (Castillo A. 1997: 286).

De este modo consigue representar la situación del personaje atrapado en el hechizo. Un ambiente semejante se reconoce en «Noche para el negro Griffiths», aunque en este relato el músico se mueve entre dos mundos marcados por el tiempo. Este espacio infinito se presenta a través de la mención simultánea de ambos lugares: «Y Griffiths, en Barracas, se arrodilló como quien habla con Dios y metió su trompeta por un agujero de la empalizada. Y la música y él cayeron del otro lado, en New Orleans» (Castillo A. 1997: 322). El quiebre espacial rasga el universo real, consintiendo que el personaje logre su momento de gloria.

La contraposición espacial se evidencia también en «Triste le ville». En este cuento se representa el espacio perdurable que marca la angustia del protagonista, pues se describe una zona de paso entre Buenos Aires –la vida– y Triste le ville –la muerte–. El funcionamiento dinámico de este recurso marca la intensidad de las apreciaciones del personaje: «Vi el cartel de Gerli, el puente de Lomas de Zamora. Calculé que estábamos llegando a Glew cuando me quedé dormido [...]. Cuando desperté, vi el cartelón rectangular. Sobre fondo negro, en blanquísimas letras, se leía TRISTE LE VILLE (Castillo A. 1997: 274).

La ciudad parece extraña desde un principio y por ello el protagonista desea regresar. Así, comenta: «un pensamiento me tranquilizó: Buenos Aires no podía estar lejos. Vi la ventanilla de pasajes cerrada; quizá hasta me quedaba tiempo de recorrer el pueblo» (Castillo A. 1997: 269). Se resalta la trayectoria circular del personaje desde que llega a esta ciudad, pues se repiten los mismos pensamientos y situaciones cada día. Por ello, su inquietud inicial pasará a ser una triste verdad. Su lugar de origen no es más que un vacío en la memoria y tendrá que aceptar su condición de desheredado: «Al principio, me alegraba descubrir una nueva casa deshabitada y violando su soledad recorrer las paredes con mi mano, constatar, con un asombro que ya me ha abandonado, cómo se reordenaba bajo mis dedos el polvo de sus muebles» (Castillo A. 1997: 274-275).

Los límites anulados deslizan lo concreto extratextual dentro del relato. Este desplazamiento insinúa, sin embargo, la presencia de lugares extraños, escondidos en la espesura de calles conocidas. De esta manera, se sugiere la indeterminación de los límites entre mundo real y ficticio. Castillo comenta al respecto: «Para mí hay un universo de los sueños que es absoluto en sí mismo, que se rige por sus propias leyes, es decir: la sucesión de esos sueños tiene sus leyes. Hay ciudades que yo conozco en los sueños y cada vez que vuelvo a ellas son exactamente iguales» (Castillo A. 1998: 132).

En «Week-end», el autor alude al espacio extratextual: concretamente aquí está su ciudad natal. La acción transcurre en San Pedro, un entorno que se presenta con características especiales: «Ahí estaba como siempre la estatua de Fray Cayetano Rodríguez y estaban los bancos de piedra, [...] el ridículo pero ahora tranquilizador monolito en mitad de la bajada, imitando vanamente una pirámide, por qué entonces esa impresión de cosa agazapada (hostil, la palabra es hostil)» (Castillo A. 1997: 295).

Esta aproximación al mundo objetivo se transforma en llamada al pasado. Así, «el coche dobló y se metió de lleno en una especie de callejón abierto en la barranca. Abajo, se veía el río. El camino viejo comenzaba más allá, después de la curva [...] veníamos acá, a juntar hinojos» (Castillo A. 1997: 300). El paisaje inmediato se convierte en paraje agresivo: «El coche dobló en el recodo y el camino se oscureció de pronto. Ya no había casas ni animales, sólo la barranca y, hacia el lado del río, los matorrales de garabatos. En algún lugar, debía estar la acacia» (Castillo A. 1997: 303). En esta situación subyace un profundo desconcierto que se evidencia en los personajes: «-Yo me acuerdo de una encina -decía-. O de una acacia -hablaba casi a gritos, a causa de la música-. En seguida venía la bajada. No puede andar lejos. Vamos a salir de ésta, les juro» (Castillo A. 1997: 303). Encontrar la ruta conocida es la meta de este hombre; no obstante, el contexto se torna cada vez más inseguro y extraño hasta el desenlace: «El camino terminaba abruptamente [...]. El hombre llamado Barbieri bruscamente encendió los faros. Delante de ellos, cerrándoles el paso, había un grupo de hombres silenciosos, inexpresivos e inmóviles» (Castillo A. 1997: 304).

Otro modo de presentar el espacio se reconoce en «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos». En el relato se produce la absorción del contexto presente -la habitación del personaje- por parte del evocado y, a través del sueño del protagonista, se ingresa en un entorno diferente: «aquello era un anfiteatro en la luna [...]. Y todo era de una serenidad volcánica. Quiero decir, de lava petrificada. O quizá quiero decir nomás lo que escribí: serenidad volcánica» (Castillo A. 1997: 230). En este relato se alude a espacios reales que se confunden con el ambiente representado en el sueño: «Todo un poco volcánico todavía, un poco ceniciento y azul y de otro mundo [...]. La puerta de su casa era su puerta real, sin embargo conservaba alguna de las cualidades de la trampa enrejada por la que había salido»

(Castillo A. 1997: 231). La alusión extratextual se utiliza en «El asesino intachable» y en «La garrapata», pues en ambos relatos se indican diversos sitios de Capital Federal o de la Provincia de Buenos Aires –Boedo, Lanús, Berazategui y Bragado, entre otros–, siempre enmarcando las acciones de los protagonistas.

He demostrado que los cuentos de *Las panteras y el templo* presentan relaciones entre ellos, especialmente en la concepción existencial del tiempo, en una reiteración de situaciones del pasado que se intentan recobrar en el presente frustrado de los personajes. Además, en la determinación espacial, el autor desvela cuál es la relación que sus personajes mantienen con la realidad. El mundo de sus protagonistas es negativo, inaccesible y conflictivo. Por ello, estos reflejarán la angustia en la que han caído y de la que no escaparán.

## **Bibliografía**

- Bachelard Gastón, *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.  
Borges Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Vial y Zona, 1936.  
Borges Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.  
Castillo Abelardo, *Cuentos Completos-Los mundos reales*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.  
Castillo Abelardo, *El oficio de mentir*, Buenos Aires, Emecé, 1998.  
Dunn Maggie y Morris Ann, *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995.  
Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre*. The Hague/ París, Mouton, 1971.  
Garland Mann, Susan, *The Short Story Cycle, A Genre Companion and Reference Guide*. New York, London, Greenwood Press, 1989.  
Gomes Miguel, «Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano», en *Rilce. Revista de Filología Hispánica* No. 16, año 3, 2000, pp. 557-583.  
Kennedy J. Gerald, «Introduction, The American Short Story Sequence-Definitions and Implications», en *Modern American Short Story Sequences Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 7-11.  
Leal Luis, «El cuento mexicano de estructura integrada», en Pablo Brescia y Evelia Romano (comps.), *El ojo en el caleidoscopio*, México, UNAM, 2006, pp. 143-162.  
Lundén Rolf, *The United Stories of America: Studies in a Short Story Composite*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.  
Luscher Robert, «The Short Story Sequence, An Open Book», en *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge-London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167.

Mora Gabriela, «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados», en *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Vergara, 1993.

Sánchez Carbó, José, «Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales», en *Valenciana* No. 10, julio-diciembre, 2012, pp. 135-152.

Sartre Jean Paul, *El ser y la nada*, Madrid, Alianza, 1984.