

cionado con la ventanita que nos descubre la escena de la mujer y que nuevamente nos remite a la importancia de la apertura de la conciencia dispuesta a entrar en el ánimo o inconsciente.

Juan Pablo busca en María un instrumento que pueda ayudarle a superar su radical incomunicación a la que alude frecuentemente con la metáfora «muro de vidrio» (9). Muro como protección (en cuyo caso equivaldría a casa), y como transparencia que apunta hacia algo no visible. Pero paradójicamente Juan Pablo ve en María también un obstáculo, y no esa realidad con la que debe contar para ser, porque amar —si éste fuera el sentimiento de Juan Pablo— es fundamentalmente asumir la personalidad del otro (10). Pero Juan Pablo, excepto en esos momentos fugaces que recurrentemente van apareciendo a través del texto, como instantes eternos, advinatorios y trans-temporales, considera a María como algo que tiene que poseer (11). Amor implica poseer al otro en libertad, pero la pasión de Juan Pablo es absorbente, excluyente (12), y, por lo tanto, inoperante. El amor es un acto bivalente que presupone el sacrificio por la persona enamorada y la efusión de su propia intimidad, pero Castel no se da totalmente, no llega a transcender ese primer estadio que se inicia con la búsqueda del yo mismo para proyectarse en el otro. La relación personal debe ser dilectiva, ya que amar es darse externa e íntimamente. Quien se da amorosamente al otro se hace transparente, pero Castel vive en un mundo de sombras.

En María existe un misterioso pasado, mundo de secretos y hechos tormentosos y crueles relacionados con su primo Juan [114]. Este miedo por su temprana experiencia con el hombre, quizá pueda expli-

---

(9) «¿Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso?» [64]; «Su mirada era como de vidrio triturado» [84]; «había sido como alguien detrás de un impenetrable muro de vidrio» [142]; «para ponernos una vez más frente a frente a través del muro de vidrio» [143]; «me veía en mi pueblo del sur en mi pieza de enfermo, con la cara pegada al vidrio de la ventana» [144]; «aunque ahora el muro que los separaba fuera como de vidrio» [145]; «yo con la cara apretada contra el muro de vidrio» [146], etc.

(10) «Quien amorosamente se da al otro, hace transparente el "entre" que de él le separa—mejor dicho: hace que se les una lo que antes les separaba— y se hace transparente a sí mismo. El vacío interpersonal, como el vacío cósmico, es pura oscuridad, y la común preocupación por las cosas del mundo, un sistema de señales a través de la tiniebla; sólo el amor coefusivo es luz y transparencia en la vida del hombre», P. Laín Entralgo: *Teoría y realidad del otro*, II, Madrid; «Revista de Occidente», 1978, p. 383.

(11) «Ese deseo de posesión exclusiva debía haberme revelado que iba por mal camino, aconsejado por la vanidad y la soberbia» [109]; «Necesito mucho de usted» [40]; «Esa simplicidad me daba una vaga idea de pertenencia, una vaga idea de que la muchacha estaba ya en mi vida y de que, en cierto modo, me pertenecía» [57], etc.

(12) «Castel exige la excluyente posesión de su amor, de una manera en que sólo se puede anhelar lo absoluto. No está satisfecho, como sí lo están Allende y Hunter, al menos en apariencia, con la posesión compensatoria de su afecto, y, en su infantil *insensatez*, destruye lo que no puede poseer de modo absoluto», *Los personajes de Sábado*, op. cit., página 143.

car su reserva a darse de una forma plena por miedo a exponerse nuevamente a otro tipo de frustración.

Castel la quiere poseer absorbentemente, usurpando su libertad y sin llegar a establecer un lazo común con participación de ambos. María lo rechaza por haber tenido con ella un deseo intrauterino, fetal. Castel, como ya hemos dicho, no engendra acto amoroso recíproco por ver en la mujer el símbolo de la madre protectora, y por su egoísmo sexual que le hace ver a María como él quisiera que fuera, como él querría amarla. En su relación amorosa, Castel fuerza a María a lo que él considera un «amor verdadero» [72], buscando una unión que no se produce corporalmente, entre otras cosas, porque María no cree en el amor sexual como el único medio de establecer una relación (13).

El amor, en última instancia, no supera la radical soledad de Castel, ya que éste lo siente simplemente como una manifestación amorosa de su individualidad. Castel reduce el amor al puro deseo de poseer el objeto, y el amor, al no constituir una exteriorización, o expansión subjetiva del ser total, no es sino una variante de su enajenación.

Pero la enajenación de Castel es también de carácter social, ya que sus neurosis provienen del conflicto con el mundo exterior. Castel no tiene verdaderos amigos en quien confiar y su vida profesional parece estar en un punto muerto. Se considera un artista incomprendido y ni sus supuestos mejores amigos (Lartigue, Mapelli) pueden comprender su valor como artista. Esta actitud es el resultado de haber despersonalizado la relación consigo mismo, y que le lleva a ver en los otros a extraños. Su alienación del mundo está relacionada, como vimos, con su tendencia a racionalizar todo sentimiento, sin llegar a entender, como en el caso de María, que conocimiento y emoción son inseparables. En cuanto a la relación de María con los otros habría que apuntar que aparece signada por la frustración amorosa: a Allende lo había querido como a un hermano [81]; Richard lo atraía como la muerte [80] y con Hunter mantiene una equívoca y aparentemente insatisfactoria relación amorosa.

Castel intenta, pues, sobornar la libertad de María, pero, a su vez, es manipulado por Allende, personaje en el que Weinerman ve el ins-

---

(13) «Por eso, tal vez, y como lo sostiene Jung, a pesar de ser la mujer una criatura esencialmente erótica, para ella la relación sexual tiene menos importancia que la anímica; en tanto que los hombres tienden a confundir *eros* con sexualidad y creen *poseer* a la mujer cuando la poseen sexualmente, siendo que en ningún momento la poseen menos, pues para ella sólo importa la posesión erótica, es decir, anímica, sentimental». E. Sábato: *Hombres y engranajes...*, ob. cit., p. 131.

trumento de la Corporación Demoníaca de Ciegos que rige el mundo, según se nos revela en *Sobre héroes y tumbas* (14).

María habría llevado a Castel hasta el fondo del túnel, y éste la mata como único medio de establecer una comunicación, de fijar su sentimiento (15). Muerte-suicidio, ya que Castel destruye la única persona que teóricamente podría haberle ayudado a superar su soledad: «Tengo que matarte, María, me has dejado solo» [149]. El acto de clavar el cuchillo en el vientre de María constituye la última, y quizá única, forma de poseerla, de unirse cósmicamente al principio materno, al origen de todo. Cuando Allende llama insensato a Juan Pablo por su crimen parece estar implicando que con esta muerte se ha eliminado la posibilidad de amor que esta mujer ofrecía como demuestran esos momentos fugaces, pero absolutos, que les hizo vivir a todos los que la conocieron.

#### LUCIDEZ Y PARANOIA: «SOBRE HEROES Y TUMBAS»

*Sobre héroes y tumbas* desarrolla el discurso contenido en *El túnel*, y, a la vez, se inserta en *Abaddón, el exterminador*, la última parte de esta trilogía. La recurrencia de motivos y procedimientos narrativos en estos tres textos, a pesar del largo tiempo transcurrido entre su publicación, son índices significativos que nos permiten considerar estos tres relatos como otras tantas variantes de la obsesión del autor: la visionaria tensión del hombre con su destino. Tanto *El túnel* como *Sobre héroes...* se abren con la crónica de un hecho violento: el asesinato de María Iribarne por Juan Pablo Castel en la primera obra, y el de Fernando por Alejandra en la segunda. Estas noticias escuetas y desnudas contienen el germen de una serie de microrrelatos, así como el enigma que el lector, ayudado por una serie de tortuosas pistas, que le van ofreciendo distintos personajes y narradores, tratará de ir desvelando. El misterio, sin embargo, nunca llegará a descubrirse, pues de la profundización en el extraño comportamiento de los personajes van surgiendo nuevos enigmas. Nuestro comentario se limitará a la discusión (no explicación) de ciertos aspectos de la realidad psicológica y narrativa de *Sobre héroes...*, principios constitutivos de ese todo indiviso que es el texto. Al ilu-

(14) «En su *Informe*, Fernando Vidal Olmos reabrirá el caso Castel y revalidará la idea de Leibniz, de un universo regido. Lo hará desde la perspectiva, si no de Dios, de la Corporación Demoníaca de los Ciegos, la que le da cuerda al Universo. Nuevamente cada uno de los pasos del pintor ha sido coordinado con los de María», L. Wainerman: *Ob. cit.*, páginas 75-76.

(15) «Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad», E. Sábato: *Hombres y engranajes...*, obra citada, p. 139.