

# Ocasión del vacío: la escritura de Ramón J. Sender (1901-1982)

Juan Carlos Ara Torralba

Caras, caras, caras –se decía impaciente–, eso es todo lo que uno hace a lo largo de la vida, almacenar caras en el recuerdo y clasificarlas como puede (Saila, Ramón J. Sender, en *La Esfera*)

Hay una fábula hermosa, entre las muchas y memorables que contiene *La noche de las cien cabezas* (1934), en la que el accidental ventrílocuo Sender habla a través de la cabeza de un bibliotecario y asegura que «las religiones y el idealismo embustero de nuestra cultura nos abren grandes ventanas al vacío». El desdichado funcionario pugna por evitar ese vacío y encuentra como solución provisional *retratarse con frecuencia*, creerse dios en la abstracción fotográfica eternamente diferida. Así hubo de oficiar el obstinado Sender con su escritura: se retrató una y otra vez para amueblar el vacío, aquel «azul inefable» del bibliotecario.

Un hombre tan atento a las revelaciones como Sender sabía de la energía connotativa de esta y de otras parábolas. Las trasladó, en efecto, a su fluyente literatura con particular contumacia, tal vez ayudado de la convicción de *medium* simbolista por la que la palabra no era nada menos que circunstancia externa que proporcionaba oportunidad, motivo y acceso a un *mundo más real que el real*, el mundo elocuente de ese particular penar culpable en que se convirtió su literatura. Entendió Sender que una vez perdida la inocencia, el «azul inefable» original, sólo cumplía escribir, captar instantáneas que, como las de la cabeza parlante del bibliotecario, careciesen de sombras, que fuesen formas, luces del vacío, abismos de la memoria.

Entendamos también que arte de la ocasión es la instantánea de la escritura, la crónica moderna, preparado literario que pretende troquelar un suceso en su esencialidad temporal fugitiva dándole una apariencia realista, de unidad discreta en una realidad muy poco permeable a la contabilidad matemática, al menos tal como se entiende desde el romanticismo acá. Gran cronista fue Sender, quien adiestró su literatura en las aulas de las redacciones de los periódicos. Y crónicas son en sustancia todas sus novelas. Pero crónicas de fondo reiterativo y sentimental, en cuanto consideradas instantáneas, antecedentes del vacío que persiguió Sender en su litera-

tura. Tras esa impecable apariencia metonímica, armazón causal de acontecimientos y episodios (que por cierto ha provocado ese *misreading* del Sender campeón del realismo), anidan siempre secretos, llaves que hacen de la escritura ocasión de otra cosa, que hacen del reportaje parábola, que hacen de la crónica, crónica del alba, del vacío.

En la pertinaz persecución del sentido, del espacio vacío e inefable, Sender —ciertamente el primer fugitivo de su misma escritura, evadido imposible de la memoria— encontró su *lugar*, que no fue otro que la propia literatura, la persistencia redundante. Era su modo de tratarse —de retratarse—, un tantico tozudo y un mucho de solitario obcecado, tal como él mismo trataba a sus protagonistas. Por ello es fácil percibir en la literatura senderiana, al quite de pocas páginas, una especie de impaciencia por la revelación. Al parecer, Sender escribía así, divagando, discurriendo al azar (lo que confiere al relato esa apariencia de tejido deshilachado y antirretórico), a la espera de las llaves, de los nódulos de sentido. Tiene su discurso técnica de crónica y fórmulas recurrentes de significación, digamos, líricas y versiculares. Metonimia y metáfora, manera de trascender. Y lo que le ha convertido en un clásico del *modernism* español (él, que superó el modernismo sentimental de sus lecturas juveniles al saber conciliar las claves de Valle-Inclán con el eficaz taller fabulador y *chroniqueur* de Baroja) fue su capacidad de manejar metáforas y metonimias de tal modo que el lector, atrapado por la facilidad de invención, termina por transitar por unas y otras sin distinguirlas en la transparencia de la crónica. Manejó con soltura el arte de hacer novelas (como Cervantes, Galdós y Baroja, por poner los máximos ejemplos españoles), añadiendo sabiamente la vocación simbolista, parabólica, del poeta y pintor que siempre quiso ser pero cuyo lugar estaba en el discurrir de las instantáneas, de la prosa.

Tampoco olvidemos el teatro, sin embargo, y menos en una obra de alienato trágico, vocación catártica y hombrías heroicas. Sender, como buen escritor, tiene la certeza de que la novela es el molde literario de la modernidad porque en ella cabe un todo indiferenciado, orgánico, aséptico a los géneros y al límite. Ahí se encontraba a gusto, a la espera de sus revelaciones, con esa señalada impaciencia ganglionar trasladada a su escritura y en la que el designio teatral condecía con el lírico, con el cronístico, y con la tendencia natural al símbolo, al emblema. No extraña que Sender gustase de recrear autos sacramentales en algunas de sus novelas o que muchos pasajes de apariencia surrealista afecten piezas alegóricas de significado un sí es no es gnóstico. Pero lo más revelador es la insistencia fatalista con la que persigue a sus personajes. Sí, los persigue el autor, porque estos héroes sin coturno no buscan, encuentran en un preparado literario muy exis-

tencialista. Al cabo es Sender quien se retrata, y por ello aquella impaciencia de la que hablábamos termina por maltratarlos y ubicarlos siempre en situaciones límite, entrando en situación, como afirmaba Saila. Acaban solos frente a un trastorno ganglionar, biológico y extremo; desnudos, hombres «sin careta», sin personalidad que les valga ante un suceso violento, de muerte y de carne. Es ese clímax del discurso que tanto gusta a los lectores de Sender, y al propio autor. El lugar trágico, el umbral del vacío, el sentido del retrato, del antecedente y la ocasión. De ahí el tono de inminencia profética, de hecatombe presentida, de ahí esa complacencia en el *dies irae* tan recursiva en la escritura senderiana.

Conviene matizar que cuando decimos impaciencia, impaciencia por las ocasiones, por la revelación mágica del sentido, señalamos un modo de escritura impulsivo, casi compulsivo, por el que el concatenado causal de los acontecimientos va perdiendo paulatinamente su sentido (mediante el trufado, aquí y allá, de claves), se convierte en absurdo, en favor del sentido auténtico, el de la hombría climática del héroe (y del literato). Sender consigue este asombroso efecto acudiendo a lo casual, a esa incongruencia que agradaba sobremanera al novelista en cuanto «apelación al milagro», según certificó en *La Esfera*. El azul inefable es lo que importa, lo que es, el vacío donde se instala el sentido. El antecedente, la ocasión, acaba siendo el sinsentido. Para la intelección de esta calidad basta una ojeada a los cuadros que pintó Sender. De valor técnico escaso, pero muy reveladores, muestran encuentros casuales de figuras, amuletos, objetos emblemáticos que parecen volar incomunicados y aislados en un fondo impreciso, sin sombras, con luz de fondo en manchones de color, preferentemente azul. Con las imágenes migratorias de la poesía de Sender sucede lo propio; de carácter altamente irracional, son imágenes de efecto *shocking*, muebles incongruentes que decoran el vacío. A través de aquellos cromatismos, por medio de estos proverbios salmodiados, se formula una inquietud de la perplejidad, naïve, primitiva, cargada de sentido simbólico.

En las obras literarias senderianas, e incidiendo en aquella maestría de combinación de crónica y metáfora, el obsesivo simbolismo queda plasmado desde la misma cubierta. Y es que resulta sencillo reparar en la hermosura poética y connotativa de todos los títulos de novelas, ensayos, teatro y poesía. Sintagmas felices, contundentes en ocasiones, que dicen mucho de la capacidad sintética del autor tanto como adelantan la vocación de epítome de su escritura. Emparentado con tal inclinación está el designio antonomásico mediante el cual el retratarse pasaba a ser un bautizo problemático y genérico del hombre, de su hombría. Antonomasia pretende ser Viance, Saila (el *alias* de Sender en algunos artículos de guerra), incluso el

envés de Morel, pero señaladamente ese otro, nuevo *alias*, el mismo Pepe Garcés de la *Crónica del alba*. De los personajes femeninos, otro tanto: el haz eterno de la Eva primitiva.

Belardo en su jardín, Teresa en sus moradas, Sender en su lugar: es curioso cómo todos aquellos clásicos que han hecho de su vida su literatura (y viceversa), que han traducido a discurso o emblema su existencia, terminan siempre reescribiéndose. En el caso de los clásicos modernistas, hablamos de obras en marcha, de un desfonde reiterativo de lo que Gómez de la Serna llamaba *submarinidad* de lo humano, lo abismal inconsciente de Saila, una especie de animalidad de fondo, a lo Juan Ramón. Quizá por esta razón apreciamos la labor interpretativa de aquellos exégetas de lo senderiano que han aspirado a soluciones explicativas convincentes y sintéticas, acordes a la ambición universal, mítica, de su escritura. En la obra en marcha, de circularidad espiraloide y recurrente, hablar de un «primer Sender» o de un segundo y tercero, es desnaturalizar un tejido que se entiende vivo y ajeno a cortes de anodinos *post hoc, propter hoc*. A lo menos parece un despropósito en una obra de reescritura biológica, memoriosa, carente, por lo demás, de escepticismo.

En estos campos de la interpretación hablese, con mayor tino, de biopsia o incluso de biorritmos, de leves cambios de focalización cronística o mágica; también de distancias o cercanías respecto de la ocasión. De hecho, en la primera ocasión cierta de escritura, en *Imán*, los mejores críticos de la obra senderiana han sabido ver hasta qué punto el literato se retrató de cuerpo eterno y sin sombras. A más de un lustro del desastre de Annual, *Imán* (1930) no puede ser sólo el episodio nacional, la novela de la guerra norteafricana. Un lector avisado sabe que *Imán* es la novela de Viance o, mejor todavía, una crónica marroquí con clave universal. Sobre las contigüidades de campamentos, trincheras y hambre se instala el vacío del protagonista, el retrato de un viaje al fondo del sentido ganglionar de la existencia. Los momentos de la huida vertiginosa del fugitivo Viance se retratan con esa *sagesse* senderiana por la que espacios muy abiertos o muy cerrados enmarcan la orfandad cultural, personal, del protagonista. Sender transmitió una y otra vez bien esa agorafilia, bien esa agorafobia del retrato inquietante. No hay más que pensar en Chagall, en de Chirico, en el mismo Picasso. Es la claustrofobia de la trinchera/sepultura, el encanto metafísico del desierto monocolor e ilimitado, pero también el estado de sitio cartagenero, el fanal artificioso de la habitación de Míster Witt, de Ignacio Morel, el *huis clos* del barco de *La Esfera*, del palacete de *El Rey y la Reina*.

Que en los años treinta Sender, y otros muchos, vivieron la certeza de que había ocasión para un sentido colectivo, para una proclamación de la humanidad ante lo que se sentía como decadencia de Occidente, es algo incuestionable. Pero de ahí a pensar que la escritura senderiana, por utilizar lápiz de trazo rojo y negro, es sustancialmente diferente de la del segundo Sender, parece temerario. El designio político de su literatura quizá se entienda de manera más cabal al cotejarla con el propósito cultural biodegradador (del falso idealismo burgués) que indicia la afición por el arte primitivo, antropológica y biológicamente primitivo, que por aquellos años encandiló a las oleadas vanguardistas. Crónicas –y algo, siempre algo más– son *O.P.* (1931) o *Siete domingos rojos* (1932), pero no olvidemos que el sabio reportaje –que también lo es– de *La noche de las cien cabezas* (1934), termina con la erección de un dolmen originario como afirmación del nuevo hombre. El libro de 1934 es quizá de los más deliciosos del autor de *Mosén Millán*. Retablo social extremado, auto, sueño apocalíptico y quevedesco, está ideado desde un fondo similar que esa fábula recordada en *La Esfera* por la que se ideaba una alegoría de cadáveres lanzados al agua y que conversaban, en su submarinidad inversa, boca abajo, de los sucesos más incongruentes. El desheredado y solitario Evaristo encuentra su «lugar en el mundo» a su muerte, que precede a la hecatombe (las etimológicas cien cabezas bovinas sacrificiales) redentora. Sender se solaza en presentar esas cabezas, emblemas de la mixtificación de la personalidad, trufando el reportaje contemporáneo, muy de actualidad de gaceta en ocasiones, de «objetos y cosas divertidas y cómicas», como la imagen de un preservativo señalando páginas del Kempis. «Besos de mariposa» y otra serie de metáforas del encuentro casual de verbos y proverbios enmarcan la búsqueda de una nueva privacidad del hombre, unas nuevas moradas teresianas ajenas a lo que se entiende por máscara civilizadora burguesa. «¡Ojo al secreto!», clama una de las *talking heads* de la novela, anticipando el título del drama en un acto de 1935; esa misma cabeza de crítico de arte que, muy reveladoramente, afirma que «son pocos los hombres que viven sin el pequeño talismán escondido». El amuleto del arte primitivo, la llave, el secreto, la obsesión mágica del Sender narrador, del Sender poeta, del Sender pintor.

Incluso en una novela de hechura tradicional, a veces folletinesca, voluntariamente barojiana en muchos de sus ingredientes, como cumplía para obtener el Premio Nacional de Literatura, incluso en *Mister Witt en el cantón* se detectan todas las recurrencias del contumaz Sender. Tal vez porque a través de esta aparente armazón de novela tradicional se critica la decadencia, la crisis del modelo *gentleman* occidental, del héroe burgués, el de