

Carlyle, el de Emerson, el victoriano y civilizado. Pasará otro tanto años después, con *En la vida de Ignacio Morel* (1969). No faltan en *Mister Witt* los amuletos simbólicos, como ese exvoto de la hombría que figura la venda ensangrentada encerrada en un reverenciado fanal, las imágenes chocantes, como los «barcos [que] son como los fetos de los niños que no pudieron crecer». Un Mister Witt culpable también sufre la situación límite, y su equilibrio de *gentleman* impasible ante un exterior que domina y un *intérieur* civilizado y fiel, también se hace añicos en el presentimiento del vacío. Es la autenticidad de la subconsciencia ganglionar lo que va ganando enteros conforme va trazando, a regañadientes civilizados, su privado viaje solitario y trágico en el cerrado espacio del cantón cartagenero. La dificultad, la inutilidad última de la huida fuera de la escarpada orografía murciana, atrapa a todos los personajes hasta el final absoluto del enunciado novelesco.

Y la guerra, la geografía española atrapó al mismo Ramón J. Sender. Como bien dice en el *Ignacio Morel*, la guerra «es la quiebra de lo humano», lo que a efectos de escritura significaba que el mismo Sender hubo de vivir el clímax ganglionar y apocalíptico, la ocasión de revivir la ocasión del vacío de una manera culpable y privada. Nace un nuevo retrato, nace *el otro*, Saila, y con él el ciclo de novelas senderianas tradicionalmente más consideradas por su carga alegórica. Ahora Sender se retrata muy cerca del objetivo fotográfico. Con su propia soledad a las espaldas, comienza a funcionar la memoria migratoria, el espacio agorafóbico o agorafílico total en cuanto fagocitador del enunciado al completo. Por lo demás, el cauce del caudal de escritura es el mismo, y así lo señala *El lugar del hombre* (1939), luego trocado su título por el más feliz y menos grandilocuente de *El lugar de un hombre* (1958). El exilio es el nuevo lugar de la escritura, el vacío que va a amueblarse con la memoria de una España esencial, de una América de encuentros incongruentes. Simpatiza con el campesino bárbaro, con el *centauro morente* a lo de Chirico, con el ibero del dolmen y la Dama de Elche en su espacio infinito y ajeno a la civilización falsificadora. Él mismo gustaba de calificarse a sí mismo de campesino aragonés, de almogávar de *politeia* bárbara. Era una invención más, pero extremadamente hermosa a la hora de fabular con sentido universal el vacío que da la ocasión crónica del crimen de Cuenca. A este suceso vuelve en 1939 con un propósito parabólico, de indagación recurrente en lo humano.

Saila, el otro en fuga, protagoniza el *Proverbio de la muerte* (1939), luego reescrito como *La Esfera* (1947; edición definitiva, 1969). Ignoro cuál sea la vigencia de ese existencialismo que dio cuenta del desvarío de toda una civilización ruinoso; no sé si hoy se lee muy a gusto *La peste* o se

ve sin bostezos *El ángel exterminador*; más allá de modas, no obstante, el *Proverbio*, la *Esfera*, han de quedar como de lo más logrado de entre estos signos de aquellos tiempos. En todo caso, es indicio inequívoco de una continuidad orgánica en la evolución de las ideas estéticas en la transición de los años treinta al compacto tranco común de los cuarenta y cincuenta. Ocurre que *La Esfera* es voluntariamente densa, asfixiante, existencialista, con pocos respiros para nada, y menos para la enunciación afable. Se lee como alegoría del exilio nacional, de la inútil fuga universal y de la alienación (*alias*) personal. En sus páginas, es esto último lo que nos interesa: la nueva formulación del vacío ante la carencia de una circunstancia cercana y digna de crónica reporteril. Y para estos fines *La Esfera* es explícita, tal vez demasiado explícita y apodíctica. Hay mucha clave y bastante afinidad que presagia títulos y obsesiones. Así, al poco del inicio de la novela (proceso, interrogatorio abismal del autor con su otro del retrato y las cabezas de la memoria), el lector disfruta con esta declaración de principios de escritura: «Encontraba en su recuerdo árboles, ríos, montañas, entre ellos un sonido de esquila y un rostro, un rostro que se parecía quizá al suyo. Su recuerdo era una masa confusa con imágenes mal dibujadas, como en los cuadros bizantinos. Saila andaba, repitiéndose: ‘Alienado’».

En adelante (pero, de suyo, desde la mismísima *Imán*), la escritura de Sender discurrirá en las formas del vacío del recuerdo, repitiéndose, «alienada». Que en ocasiones parezca transitar por el vacío mítico e incongruente de una América idealizada, precolombina y mágica, en un paraje inquieto que en verdad es memoria y recuerdo del encanto de las llanuras y montañas aragonesas, que en otras lo haga en un falso pretérito perfecto de novelas históricas, no es sino aquello, apariencia, crónica metonímica diferente con idéntico fondo sentimental. Es la propia «masa confusa» de imágenes como en los cuadros bizantinos. Las formas esféricas del vacío se impondrán a la narración de acontecimientos, la luz del retrato sin sombras será, como recuerda Saila, «luz zodiacal» que parece dar sentido al encuentro casual de personajes y acontecimientos predestinados a la ocasión ganglionar.

Saila recuerda que «La vida tenía un nombre –su verdadero nombre– y yo lo sabía a los diez años, pero lo he olvidado». Como cumplía recordar y reescribir la infancia y su vacío inocente, Sender escribe su más hermosa crónica explícitamente autobiográfica (pero repleta de invención, como se debe en un retrato «sin sombras») a partir de 1942. Son los libros de la *Crónica del alba* tal vez el ciclo más apreciado por el relajamiento de la tensión existencialista en favor de una complicidad *naïf*, candorosa, con el lector universal. Una efectividad narrativa sin tacha se observa también en

*Mosén Millán* (1953), antecedente textual del afamado *Réquiem por un campesino español* (1961). Es más que posible que la perseverancia de fondo memorioso alcanzase este grado de perfección literaria menos explícito que en otras narraciones contemporáneas por trasladar Sender el recuerdo y la culpabilidad al magín del cura, a una persona diferenciada del esperable protagonista campesino, inocente bárbaro y dolménico.

Como una variante de dólmenes prehistóricos entendió los amuletos y figuras religiosas de la América antes de Colón. Simpatizó con ellos según su memoria, y una hermosa inquietud agorafílica parecía desprenderse naturalmente de la visión del desierto y las extensiones ilimitadas de California o Nuevo México. Llaves y secretos mágicos poblaron estos parajes sospechosamente memoriosos e intemporales en las situaciones *shocking* del *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942), de *Mexicayotl* (1940). Lo más natural, sin embargo, es que el trazado del imaginario americano y el de lo histórico se confundiesen en los delirios y ocasiones de *Hernán Cortés* (1940), *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) o incluso de *El bandido adolescente* (1965). En punto a las novelas históricas destaca *Bizancio* por su extensión torrencial y como joyel de perlas de escritura realmente atractivas. Los esperados bárbaros aragoneses caen sobre la decadente Bizancio como tromba incongruente con la personalidad conspiradora y civilizada de la corte de Constantinopla. El resultado, un cuadro bizantino surrealista y alegórico, donde destaca la luz de la princesa María y su lenguaje irracional y profético, de eterno femenino ganglionar. En sustancia es el mismo que el de *La noche de las cien cabezas*, el que no dice la Milagritos de *Míster Witt en el cantón*, el mismo que se descodifica en los cuadros de Sender. Como muestra el botón de esa imagen de la mariposa blanca posada en el coxis de un esqueleto. Hay muchas más, sin embargo; tantas como para dar y tomar interpretaciones intertextuales de hondo calado, esféricas en el caso de Sender: «La princesa decía que recordaba los días de su infancia -de la infancia suya y de la de él- como glóbulos de luz, de luz melada conservada en ampollas». Y es que con el fin de conservar el aliento del *secretum*, del más allá, del vacío, Sender supo elaborar una isotopía de la incongruencia, la espera, en un tiempo que ya no era el suyo, de la recurrente y «hermosa hecatombe», como indicaba el príncipe Miguel de *Bizancio*.

La monotonía subyacente a una obra en marcha así concebida, la de un solitario en un tiempo y un lugar que no eran suyos, salvo dentro de los márgenes de la escritura y sus proyecciones, termina por convertir en evidencia que las producciones del Sender de los sesenta en adelante no son sino variaciones de una misma melodía obsesiva. La grafomanía devino en

crisis de crecimiento, y Sender hubo de parar en el mismo estado complaciente y conservador de sí mismo, de su marca y de sus retratos, que había criticado tibiamente en Baroja. Tibiamente decimos, porque Sender intuyó siempre que su escritura partía de un fondo paralelo al del escritor vasco, que tenía la misma contumacia, parecidos «lirismos» y «perplejidades» y no dejaba de ser un intento «de amueblar el vacío» sugerente y bello. Hay un agotamiento del fondo sentimental, una decadencia en la invención de ocasiones propicias.

Tal que Lope, tal que Baroja, Sender tuvo su ciclo *de senectute*, tiempo de recopilación monumental, de libro armilar, de álbum, de vocación por agrupar simbólicamente la obra en marcha bajo signos «zodiacales», de recuento de lo recontado. La divagación narrativa pasa a ensayos donde se ajustan cuentas –sin resentimiento y extrema lucidez– con determinadas afinidades electivas, sean literarias (*Examen de ingenios* –1961–, *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia* –1965–), pictóricas (*Ver y no ver*), o de tradición místico-religiosa (*Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, 1967). Sender se muestra diestro, ya no sólo con la metáfora y la metonimia, sino también con el particular entimema del ensayo libre. En realidad, el juego intrahistórico con la tradición, con aquella España eterna del exilio cuya caricatura puede verse en *La librería de Arana* de Otaola, había comenzado antes, en parte alentada por los nuevos conocimientos que Sender adquirió como profesor de literatura española. Es una *private tradition* con la que se juega a placer. Así en *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas* (1967), así en *Don Juan en la mancebía: drama litúrgico en cuatro actos* (1968), así, señaladamente, en las *Tres novelas teresianas* (1967). Partía esta última de una biografía bióloga, *El Verbo se hizo sexo* (1931) buscadora de un destino y una caracteriología típicas de las biografías de los veinte y treinta, pero Sender la reescribió con sus claves, permitiendo la entrada de los espectros intrahistóricos de un Quijote o un Lope de Vega, incrustando los habituales autos alegóricos, releyendo su peregrino carácter religioso, brujeril, místico, ateo «en el nombre de Dios» (singular afirmación del prólogo a la edición en la *Obra Completa* de Destino que recuerda a «por la gracia de Dios» de Buñuel), incidiendo en la ocasión del vacío onírico, en la esfera y en su cromatismo de luz simbólica:

La enferma veía cosas extrañas, cuyo sentido no entendía. Con los ojos cerrados veía dos esferas que se movían en el espacio, lentamente, llenas de luz. Una era de luz malva. Se aproximaban, volvían a separarse. En la noche del tercer día y en un momento en que las campanas dejaron de sonar

se confundieron las esferas y se formó un enorme globo de luz solar. Una voz decía a Teresa desde algún lugar que aquellos eran símbolos de eternidad, y Teresa pensaba que eran cosas mágicas que hacían la morisca y su prima Irene, en el solanar.

Los amantes de la psicodelia más lisérgica de seguro que leerían con gran placer, por aquellos sesenta y setenta, estas indagaciones en lo alucinado, en el vacío simbólico de solanares y lucernarios. Sender pudo mostrar por entonces su afición a soltar lastre de la crónica, a despegarse del pie de la letra para inventar libérrima, arbitrariamente. Encerró su lugar, su biblioteca, memoria y taller visceral de escritura en el espacio fantástico de esa monumental fábula llamada *Monte Odina* (1980), testamento literario de un modo de escribir, de una memoria fatigada, de un huerto deshecho, pero ante todo de un *Tomé de Burguillos* irónico y afable que confiesa que ha vivido y escrito en su lugar, en aquel «mundo mágico» que le bastaba a Saila. Quien lee *Monte Odina* reconoce que la vida de Sender fue su escritura, ocasión de un vacío amueblado a su gusto y, lo que realmente importa para un clásico, a gusto de la multitud de lectores que todavía saborean los sucesivos fotogramas de aquel hombre que se retrató con frecuencia.

