

## El último Sender: una mitología nueva para «nuestros tiempos incongruentes»

Margaret E. W. Jones  
University of Kentucky

Cada año en la producción de un escritor tan prolífico como Sender ofrece nueva evidencia para comprobar —o desmentir— su inicial promesa de talento. Cuanto más vive y escribe, tanto más se expone al riesgo de ser medido no sólo contra otros sino contra sí mismo. La carrera de Ramón Sender es un destacado ejemplo de esta rueda de la fortuna literaria. Abarca más de medio siglo, tiempo suficiente para dar a varias generaciones de críticos y aficionados la oportunidad de juzgar su obra, considerándola según la moda crítica imperante.

Nunca ha faltado el interés crítico en Sender. Sólo hay que consultar la magnífica obra bibliográfica de Elizabeth Espadas para ver el crecido número de estudios dedicados a varios aspectos de su literatura, vida e ideología. Con razón, estos estudios se concentran en las obras «clásicas» como *Réquiem por un campesino español*, que, hasta la fecha, tiene dedicados más de treinta y cuatro estudios sin contar ni la materia en los libros más generales ni las guías de lectura.

El aspecto menos estudiado durante los trece años transcurridos después de su muerte es la obra senderiana escrita entre 1970 y 1982. Las razones de tal negligencia son diversas. Los lectores que esperaban encontrar en estos escritos tardíos la recreación del mundo familiar de *Crónica del alba*, por ejemplo, y el estilo sencillo que lo estructuraba quedaron decepciona-

## EL LUGAR DE SENDER

dos ante una nueva modalidad. En algunas reseñas había alusiones negativas a la explotación literaria, al reciclaje de materia ya presentada —rasgo (hay que constatar) no limitado a este periodo—<sup>1</sup> y, sobre todo, una sorpresa desagradable ante materia tan diferente de la época «clásica».<sup>2</sup>

A primera vista, la ficción de Sender después de 1970 parece unida sólo por su falta de unidad. Las novelas se desarrollan en lugares tan diversos como Brasil, Perú, California, Madrid, México, las islas Canarias, Marruecos, las islas Malvinas, el fondo del mar y el interior de un avión en vuelo. El reparto de personajes generalmente incluye a un narrador maduro —factor comprensible dado el carácter autobiográfico de la obra— y una mezcla de personajes reales y ficticios, figuras mitológicas y toda la gama del mundo animal —ballenas, ardillas, gorilas, pingüinos—, que representan un papel influyente en la trama.

Sin embargo, a pesar de tanta aparente variedad, se nota la recurrencia de temas que corroboran la unidad de la visión literaria de Sender: su obsesión con la muerte y la nada, la presentación de la experiencia humana en términos binarios (vida/muerte, diablo/ángel, inocencia/culpa, fantasía/realidad, etc.) y el esfuerzo para reconciliar éstos en la búsqueda de trascender el misterio del universo.

La crítica ya ha señalado la práctica de reelaborar materia e ideas en el corpus senderiano.<sup>3</sup> Así, el que conozca su obra anterior reconocerá los temas mencionados. Sin embargo, es provechoso examinar las modificaciones que sufre la materia, destacando las repeticiones obsesivas de ciertas proposiciones en este último periodo. Sin duda, la más importante y predilecta es la oposición entre la cultura y la naturaleza. A partir de los setenta, Sender cambia el enfoque para revelar que la civilización contemporánea —la suya— peca, por un lado, de una especie de *hubris* actual por su ilusión de control y su orgullo tecnológico y, por otro, del deterioro de ideales y la mala fe entre la gente.

<sup>1</sup> Véase el artículo por Carole ADAM, «The Re-Use of Identical Plot Material in Some of the Novels of Ramón Sender», *Hispania*, XLIII/3 (septiembre de 1960), pp. 347-352.

<sup>2</sup> Marcelino C. PEÑUELAS, en «Sender o la polémica», pp. 196-197, describe así la última obra de Sender: «El propio Sender complicó el problema al final de su vida al escribir descuidadamente una excesiva serie de narraciones de baja calidad que no debía haber dado a la luz. [...] Escribía probablemente por inercia, por hábito, por una especie de necesidad [...] y publicaba lo que salía de su máquina sin reescribir, sin pulir, primeros borradores que con razón desorientaban y decepcionaban a los lectores [...]». Un ejemplo más directo en cuanto a la calidad del escritor se ve en una reseña de LARIOS VENDRELL: «Ramón J. Sender [...] probably wrote two or three worthwhile novels a long time ago. In the last twenty years, however, the literary quality of his production has left much to be desired. Poorly written and boring as his books are, one cannot but wonder how they ever get published» (p. 260). Sin embargo, José-Carlos MAINER ofrece otra perspectiva —«una explicación exculpatoria»— en su «Resituación de Ramón J. Sender».

<sup>3</sup> «In a sense, as have other great authors, Sender has written only one novel but he has written it thus far in thirty-two or more versions, each revealing a different angle on reality» (KING, p. 292).

Con creciente intensidad, el Sender de los años setenta se hace el cronista de esta cultura decadente, inventando una forma personal que se aproxima a la novela-ensayo. Prepondera la narración en primera persona o a veces en tercera persona omnisciente, con digresiones, aclaraciones y comentarios personales que sitúan al escritor dentro y fuera del universo que interpreta, dejándole simultáneamente expresar su solidaridad con la condición humana y mantener la objetividad extradiegética para juzgar.

Abundan las historias intercaladas y los apartes (incluso notas al pie de la página [*Arlene*]), característicos de un género híbrido que se distingue por el disminuido énfasis en la linealidad de la trama, el creciente interés por el ensayo personal, el tono de conversación, el suministro de un sinfín de datos y explicaciones objetivos, enciclopédicos, experienciales o costumbristas.<sup>4</sup> La tendencia abiertamente alegórica añade otra dimensión, como en *La antesala*, con el doble sentido del título —la antesala real y la metafórica de la muerte—, o en *Zu, el ángel anfibio*, en la cual las aventuras de una ballena revelan hondas verdades de la cultura contemporánea.

En esta última fase, la tarea del escritor, dotado de la capacidad de ver más allá de lo cotidiano, es interpretar para el lector las señales secretas de un mundo degradado y desprovisto de héroes y de materia heroica. Su misión de artista ahora será encontrar la clave que unirá otra vez los términos binarios en una resolución armónica. Para imponer el orden por medio del arte, Sender forja una nueva mitología para contrarrestar el caos circundante.<sup>5</sup>

Huelga decir que las características mencionadas no aparecen en igual medida en los veintiséis libros de ficción publicados después de 1970. Sin embargo, la visión artística es lo bastante consistente para dar coherencia al corpus y el escritor la encauza en dos tipos de ficción: primero, las «crónicas» de la vida contemporánea, en las cuales el protagonista, generalmente un hombre maduro, narra sus experiencias —o las de un amigo suyo— contra un fondo de múltiples episodios que iluminan el estado del mundo contemporáneo (*inter alia*, *Adela y yo*, *Arlene y la gaya ciencia*, *Una virgen llama a tu puerta*);<sup>6</sup> y, segundo, las obras de trasfondo alegórico que aluden a los dilemas de la vida moderna (*El fugitivo*, *Orestíada de los pingüinos*, *Zu, el ángel anfibio*, etc.). Algunas novelas hábilmente manipulan las

<sup>4</sup> Reconoce esto José DOMINGO, que caracteriza su narrativa de los últimos años como «novelas de tipo ensayístico, en las que el autor nos muestra los conocimientos sobre todo lo humano y divino acopiados a lo largo de su vida».

<sup>5</sup> La intromisión en muchos libros de frases de índole profética, de tono lírico y oracular (*Orestíada*; *Arlene*, p. 48) dota al narrador de cierta autoridad presciente. No deja de ser significativa que cuando el protagonista de *El fugitivo*, novela de implicaciones alegóricas, sube al campanario, donde piensa esconderse por un crimen nunca nombrado, lleva consigo un libro titulado *El fin del mundo moderno*. El sentido apocalíptico no puede ser más claro.

<sup>6</sup> Aunque *Hughes y el once negro* no ofrece esta perspectiva narrativa, tiene bastantes características para merecer su inclusión en esta división.

## EL LUGAR DE SENDER

dos tendencias, insertando episodios obviamente simbólicos dentro de un contexto cotidiano (*La antesala*, *La mirada inmóvil*).

El ambiente que rodea a los protagonistas es caótico, incomprensible. Uno de los protagonistas confiesa: «era una de sus ideas fundamentales en la vida, que sólo existe [...] lo inesperado adverso [...]» (*Arlene*, p. 161). A veces «lo inesperado adverso» cobra formas específicas, como «catástrofes políticas, y sobre todo [...] amenazas atómicas» (*Adela*, p. 104). Otras veces, esta adversidad se revela en formas intangibles: «[...] odio sin motivo, un odio activo y malevolente que nos infectaría mortalmente el núcleo del ser si no estallara. La perfidia inicua, esa que nadie se atreve a autorizar con su nombre» (*Arlene*, 48). Esta cita forma parte de una larga lista que detalla la maldad del hombre; es una sección que se destaca tanto por el contenido cada vez más surrealista como por un recargado estilo que contrasta fuerte y deliberadamente con la sencillez del resto de la narración.

Los protagonistas se quedan perplejos ante un mundo cuyas leyes parecen ser regidas por fuerzas o suertes malignas, ya no de estirpe clásica, sino totalmente nuevas.<sup>7</sup> Una gran diferencia entre los otros periodos históricos y éste es que la *radix malorum* ya no es el destino implacable sino algo más peligroso e inmediato: la ciencia y la tecnología llevadas a un estado fuera de nuestro control. En las novelas de esta fase, la cantidad de alusiones científicas sugiere la fascinación que los logros tecnológicos tenían para Sender. Abundan las referencias a datos reales y ficticios: entre los auténticos, el hoyo negro y los quásars (*Arlene*, p. 180); el Cobalt 50 (*Virgen*); los neutrones (*Mirada*, p. 100); los electrones, la ionización, las naves espaciales (*Alarido*, p. 39); entre los imaginarios, la invención de una máquina que permite ver escenas de tiempos pasados (*Tánit*, p. 181). En *Hughes y el once negro*, el protagonista está deslumbrado por una computadora que se perfecciona a sí misma de una manera automática (p. 67), ofrece opiniones e incluso sirve de oráculo.<sup>8</sup>

Sender insinúa que la humanidad está amenazada por los mismos adelantos científicos, contrarrestando su admiración por la ciencia con abundantes ejemplos de los riesgos que conllevan los «triumfos»: reactores nucleares, peligrosas basuras nucleares (*Hughes*, pp. 71-72) o experimentos de explosiones atómicas que pueden destruir el universo (*Adela*, p. 189). La amenaza del holocausto nuclear parecía preocupar a Sender, si se juzga por el número de referencias en estos libros. La posibilidad del error que pueda iniciar la catástrofe es otra variación sobre el tema: «[Con las máquinas de la defensa nacional] la equivocación del hombre inteligente puede acabar con la vida orgánica en el planeta [...]. Nosotros podemos

<sup>7</sup> Estilísticamente, el uso y abuso de la coincidencia y la fragmentación narrativa subrayan la naturaleza ilógica de la vida.

<sup>8</sup> En otro libro, el narrador pronuncia un discurso erudito sobre la astronomía, con referencias a la química y la física (*Virgen*, pp. 182-184).

cometer un error y la máquina desarrollarlo hasta la destrucción de la Tierra e incluso del universo» (*Hughes*, pp. 56-57). En efecto, es el hombre responsable a la larga de un futuro «en la orilla del apocalipsis» (*Hughes*, p. 59).

De menos peligro inmediato, otras invenciones tocan los límites a que puede llegar la ciencia. Un profesor inventa un sistema para estimular el placer mecánicamente por medio de electrodos en el cerebro (*Mesa*, pp. 194-195). Con su supuesta sabiduría tecnológica, el hombre puede convertirse en un Pígalión moderno por medio de una computadora: «El pecador inteligente puede fabricar muñecas parlantes, suspirantes y erotizantes [...] y hacerlas hablar con el silicón-carbono. Un negocio económico, moral, intelectual y metafísico» (*Hughes*, p. 81). Pero, a fin de cuentas, las consecuencias no saldrán según el plan: «El éxito de aquella atrevida empresa representaría la más alta aspiración de la humanidad: acabar consigo misma a fuerza de imaginación. Aquellas multitudes muñequiles serían sexualmente apetecibles, pero no quedarían fecundadas ni tendrían generación» (*Hughes*, p. 92).

El peligro está en la misma perfección y coherencia de la máquina: «A mí no me gustan las computadoras ni las conductas estólidamente rectilíneas e inalterables. El error aceptado es fuente de evidencias nuevas, elaboradas a través de un sentido relativo de todas las cosas que es el mismo de la naturaleza y tal vez la base suprema del orden universal» (*Hughes*, p. 54). En efecto, este camino puede llevar al «final de la especie humana (tan objeccionable) por el uso de facultades mentales y de victorias económicas y técnicas capaces de hacer el milagro» (*Hughes*, p. 128). Esta nueva interpretación del binomio civilización/naturaleza implica que la razón (es decir, la tecnología) desvía el fluir natural y errabundo de la vida al tratar de separar, cuantificar y así controlar los componentes.

Además de los problemas tecnológicos, una serie de conspiraciones y complots logran añadir a las tramas de esta etapa otro sentido subyacente de amenaza y peligro constantes: la malevolencia, las intrigas, las *vendettas* personales y el asesinato de carácter llenan las páginas de *Arlene*. Otros ejemplos son la subversión del mando y la lucha por el poder (entre las bandas de pingüinos en *Orestíada*), la conspiración para asesinar a un tirano (*Tánit*) o una sociedad secreta llamada Thanatos, que piensa usar la bomba atómica para una especie de chantaje mundial (*Virgen*, p. 43).

Para realzar la impresión de inquietud que late en estas obras, Sender regala al lector con un retrato del comportamiento contemporáneo excesivo y vergonzoso: el uso y abuso de drogas, barbitúricos y alcohol (*Arlene*, *Tánit*, *Virgen*) o la gráfica descripción de episodios de crueldad inhumanamente sádica de la segunda guerra mundial (*Mesa*). Hay toques grotescos y chocantes —un aborto es metido en una caja de sombrero y dejado en el banco de un parque (*Tánit*, p. 152), una mujer hace que unos asesinos capen y luego empalen a su marido (*Cronus*), un cadáver colocado en un ascensor baja y sube, apareciendo cada vez que se abren las puertas, como

en una pesadilla—,<sup>9</sup> horribles detalles escogidos para revelar la cara inferior de la civilización.<sup>10</sup>

La creciente inversión de valores tipifica esta sociedad. Un personaje de *Tánit* comenta que «A pesar de los prodigios que hacen los hombres con la tecnología, la ciencia nuclear, los gloriosos viajes a la luna», vemos el desprestigio de los pantalones, en el sentido de que «los llevan las mujeres» (p. 272). Una psiquiatra famosa está de acuerdo: «“Vamos hacia una estructura social de hombres femeninos y mujeres masculinas... no sólo aquí sino en todo el planeta...”» (pp. 272-273). Aunque Sender nos ofrece estas ideas en una vena medio humorística, el contraste entre el progreso y la decadencia realza el lado más grave.

La creación de protagonistas se modifica según los nuevos criterios que se propone el autor. Los protagonistas principales viven casi desligados, real y metafóricamente, del mundo que habitan. Son exilados en toda la extensión de la palabra —los expatriados nacionales y espirituales—, que muchas veces viven distanciados del prójimo. Los más obvios son los españoles radicados en América, generalmente en California (*Adela, Mirada, Virgen*). También se puede incluir al yugoslavo que se escapa al Perú (*Yaurí*); a Cronus, el brasileño que vive en Chicago, o al príncipe desterrado de *El oso malayo*. Es un estado que afecta a todos: «¿quién en nuestros tiempos, no ha sido un exiliado obligado o voluntario? ¿Quién no ha dejado en casa una Penélope?» (*Tánit*, p. 248). Más grave es el caso de otros cuya separación del mundo se debe a algún accidente terrible: el hombre desfigurado de *La efemérides*; el esquizofrénico Mitchell, víctima psicológica de la crueldad de la guerra (*Mesa*), o el protagonista de *El superviviente*, cuya experiencia con la muerte causa un cambio de personalidad y la consecuente separación espiritual del mundo.

La introducción de personas conocidas problematiza la división convencional entre el mundo de la novela y el del lector, promoviendo una deliberada confusión entre la ficción y la realidad histórica. A veces basta la mención del nombre: Charlie Chaplin, Edith Sitwell, Dylan Thomas, el novelista inglés G. K. Chesterton. Otros personajes aparecen brevemente en el nivel diegético, como los poetas Carl Sandburg, Wallace Stevens, Herbert Read o Roy Campbell, poeta y autor de investigaciones sobre Lorca (*Tánit*). En la mayor parte, estos iconos del mundo moderno ofrecen ejemplos del estado decadente del hombre, con su actuación o por medio de sus comentarios analíticos.

<sup>9</sup> Este episodio está prefigurado en *El rey y la reina* cuando Rómulo mata al soldado y mete el cadáver en el ascensor.

<sup>10</sup> Será provechoso medir el desarrollo de las ideas senderianas comparando estos casos con un episodio igualmente grotesco de *Crónica del alba*, en el cual un campesino hierve un cadáver para vender el esqueleto. La diferencia radica en la inocencia básica del campesino de la primera novela y la sofisticación malvada de los otros.

La novela *Hughes y el once negro* presenta el curioso ejemplo de la transformación de un personaje histórico en protagonista ficticio: el célebre multimillonario Howard Hughes. Esta obra pseudobiográfica describe el triste caso de un hombre que lo tiene todo pero que vive guiado por el dinero y desconfiando de los otros. Se compra el amor, vive apartado de los demás e, irónicamente, muere de desnutrición. Ofrece otra variación sobre el héroe degradado, apto modelo del ocaso de nuestra edad.

La mala fe entre las personas es evidente. En una larga disquisición sobre el antagonismo entre el «tú» y el «yo», el narrador de *Adela* ofrece como prueba de su teoría los más de tres mil adjetivos denigrantes para aplicar al «tú», o sea, al «otro» (p. 185). Estos libros ofrecen abundantes ejemplos de traición, abuso de poder, violencia física y emocional. De este modo, el hombre se siente amenazado no sólo por la tecnología, la sociedad y otras fuerzas menos tangibles, sino por el «otro» —o la «otra».

En este periodo novelístico senderiano, la mujer cobra más importancia real y simbólica. Personajes femeninos de todas las edades aparecen en estas páginas. Hay dos casos de muchachas jóvenes (de nueve y de trece años) que visitan y charlan con frecuencia con el narrador maduro. Su presencia puede recordar a otra joven arquetípica, la Valentina de *Crónica del alba*. Pero estas niñas parecen contaminadas a su pesar por los problemas de los adultos. No poseen la ingenuidad de Valentina; su inocencia y falta de experiencia están matizadas por una precocidad en cuanto al conocimiento de los «secretos» de los adultos, sobre todo los problemas sexuales o matrimoniales de sus padres.

Se puede medir este cambio de énfasis en las novelas tardías, ofreciendo como punto de comparación las referencias al cuerpo encontradas en *Crónica del alba*. Cuando Pepe mira a Valentina, ve a una persona delicada e inocente, cuyo cuerpo está desprovisto de implicaciones sexuales: «A veces, jugando con Valentina yo veía una parte de sus muslos, [...] tropezaba mi mirada con una prenda íntima blanca que tenía pequeñitos encajes y recibía la impresión de que las partes de su cuerpo que no se veían no eran de carne sino de una materia preciosa e inanimada. [...] me gustaba pensar que eran de ámbar» (I, pp. 29-30). Treinta y un años más tarde, el narrador mira a una foto de la joven Sandra y ve mucho más: «Tenía ya los senos formados, las caderas dulcemente henchidas [...]» (*Virgen*, p. 26), y más tarde comenta: «[...] ella me había seducido a mí sin darse cuenta y era yo quien tenía miedo de ella, [...] de su inocencia. Una voz ronca y salvaje decía dentro de mí: "El estupro no debía ser un delito"» (p. 31). Indudablemente, el joven Pepe no tiene la misma experiencia que el narrador ya maduro, pero es el énfasis, la dimensión erótica y la unión de la sexualidad con la inocencia lo que sugiere que ya no quedan recintos puros en el mundo.

Las mujeres adultas adquieren dimensiones a la vez amenazantes y eróticas, separando aún más la mujer buena y pura (lo ideal) de la mujer mala, devoradora. En *La mirada inmóvil*, las parientes de Agamenón, el

protagonista enfermo, ni siquiera esperan verificar su muerte para vender sus posesiones. Cuando sale Agamenón del hospital, vuelve a un cuarto completamente vacío. Hasta su amante, con el igualmente mítico nombre de Helena, se ha llevado una pintura valiosa (pp. 245-246). También hay una serie de madres espantosas que no vacilan en sacrificar el bienestar y la seguridad de sus hijas y que llegan al extremo de serles rivales en el amor (*Adela, Arlene, Tánit*).

El sexo representa la insuperable distancia y la falta de comunicación entre el hombre y la mujer, relación análoga al estado fragmentado del mundo contemporáneo. Y, si de un lado el protagonista añora un amor idealizado, de otro parece intuir que será imposible conseguirlo, intuición comprobada repetidas veces. Aprovechando la ausencia de la amante de Abel (el protagonista de *Arlene y la gaya ciencia*), una vecina hace el amor con él y le explica: «Soy muy puta, pero no yo sola, sino todas las mujeres» [...] «Las mujeres nacemos ya así» (p. 143). Este libro contrasta el idealismo del amor cortés (especialidad académica de Abel) con el desengaño en cuanto a la realidad actual, simbolizado por la «equivoca conducta» de Abel con Esther: «Cuando algo tan fundamental y básico en la vida de un hombre se cumple en condiciones viciosamente anormales —el amor sin amor y tal vez, incluso el amor con odio— la inseguridad invade la conciencia valiéndose de mil pequeños monstruos sin nombre conocido todavía. Recelos, sospechas, inquietudes innominadas» (p. 47). Los análisis académicos de la *mystique*, la codificación y las manifestaciones poéticas del amor cortés llenan las páginas de esta novela, ofreciendo un contrapunto poco halagador para las relaciones modernas.

Sobre el tema obsesivo del amor, las novelas ofrecen detalles del acto sexual abierta y explícitamente. Hay referencias a varias prácticas heterosexuales, la homosexualidad, la masturbación, la *fellatio* (*Arlene*), la bestialidad (*Mirada*), la pornografía insinuada en fotografías de una joven desnuda (*Virgen*), el intercambio de esposas y una noche de bodas filmada por cámaras secretas, sin saberlo la novia (*Cronus*).

Gran parte de las novelas describen un ambiente erótico saturado de traición e intrigas. El adulterio es prevalente; y, de parte de las esposas, no faltan sueños de matar o de deshacerse del marido (*Alarido, Mirada, Virgen*). En su parloteo, una joven amiga revela inocentemente al narrador una situación sórdida: tiene que salir de casa cada día y dejarla libre para los amores adúlteros de su madre (*Adela*, pp. 59, 124). En otro caso, la esposa del decano compara al marido y al amante de Arlene: «El amante era a sus ojos más simpático que el esposo. Ella también tenía su amante [...]» (*Arlene*, p. 200). Hay casos más barrocos: la mujer casada que practica un doble adulterio, traicionando a su amante con otro hombre (*Adela*, p. 52; *Mirada*, p. 50), o el extraño cuadrángulo de complejas relaciones equívocas entre el narrador, su padre, su amante Pat y la madre de ésta, todo con insinuaciones incestuosas (*Adela*). La calculadora esposa de *El alarido de*

*Yaurí* ofrece un excelente ejemplo de cómo el egoísmo y la lujuria pueden desencadenar una tragedia de proporciones clásicas.

Los espacios cobran un sentido simbólico para subrayar estos problemas. Los sitios urbanos trascienden su valor funcional. Hollywood, por ejemplo, representa la degradación y el exceso: «Hollywood [...] era desde hacía muchos años símbolo de vulgaridad y de mezquindad, de mal gusto y de indigencia intelectual» (*Arlene*, p. 105). Los rascacielos significan encierro vertical, con sus ascensores que suben y bajan, y algunas comodidades, como el montacargas, pueden resultar a la vez útiles y peligrosas.

En una nota al pie de la página —estrategia narrativa para comunicar más directamente con el lector— el narrador explica: «Nosotros pensamos sólo con la cabeza. Es nuestra gloria y nuestra miseria. Con sólo nuestra cabeza organizamos una realidad lógica (lo que es absurdo en un mundo ilógico e irracional) y construimos aviones que nos llevan a París a ver a nuestra novia o a bombardear la casa de nuestra novia y que nos han llevado recientemente a la formulita famosa que puede acabar mañana con la vida entera del planeta. Ésas son nuestras ideas arquetípicas» (*Arlene*, p. 95). La palabra clave —«arquetípicas»— sugiere que estos principios ya están inculcados en los códigos de la conducta moderna.

El orgullo del hombre llega al punto de pervertir las leyes naturales para su propia diversión: amaestra ballenas y delfines, haciéndolas actuar en circos acuáticos, enseña a hablar a estos últimos (*Zu*) y, por medio de una operación, los gorilas pueden hablar y comportarse como humanos (*Virgen*, p. 162). Estos contactos entre el hombre y el mundo natural ofrecen los más nocivos ejemplos de los «avances» de la humanidad, que ahora estropean el orden natural. Tales cambios pueden producir resultados inesperados y catastróficos. Los gorilas «amaestrados», que son —en las palabras de uno de los protagonistas— «tan hábiles y tan humanos como nosotros» (*Virgen*, p. 196), se sublevan y roban una bomba atómica con la cual piensan tomar el mundo como rehén (*Virgen*, pp. 196-203).

Sender parece muy preocupado por la idea del orden en el universo y recurre a un vocabulario de palabras como simetría, orden, armonía, normal, etc. para subrayar la necesidad de un equilibrio cósmico. «No hay duda —se dijo [Abel]— de que el universo ama la simetría» (*Arlene*, p. 170), sentimiento que elabora Agamenón: «Porque al universo le gusta la simetría y ésta suele lograrse frecuentemente por la compensación de opuestos semejantes» (*Mirada*, p. 121). Sin embargo, hay destacadas pruebas de las desequilibradas relaciones entre el hombre y la naturaleza. La más sobresaliente ocurre en un parque acuático. «El hecho de que el poderoso Leviatán baile con música de escarabajos [el grupo los "Beatles"], bajo la batuta del hombre y la risa de los infantuelos, parece un signo de nuestros tiempos incongruentes» (*Zu*, p. 36).

Semejante incongruencia explica la enajenación que sufre el hombre contemporáneo en general y la pérdida de contacto con sus raíces natura-

## EL LUGAR DE SENDER

les: «[...] el existencial vivir del hombre [...] ya no es la naturaleza misma sino la naturaleza cultivada, la naturaleza intelectualizada, la naturaleza estilizada [...] entre el hombre natural y el ciudadano había un abismo y [...] ese abismo se hacía mayor cada día. En todas partes» (*Tánit*, p. 178). Esta situación impele a Sender a exponer y denunciar a la sociedad actual por su olvido de los principios casi sagrados que exigen el respeto por y la responsabilidad hacia la vida. Al mismo tiempo, el autor también busca un nuevo alineamiento del hombre y su mundo. Para conseguirlo, Sender fabrica una mitología nueva para contrarrestar la creciente degradación y asimetría con el fin de reconciliar —una vez más— la cultura y la naturaleza. En este periodo, la realización literaria de este propósito aparecerá en dos formas: en el nivel concreto de la trama, es decir, el vivir cotidiano del hombre en relación con su circunstancia, y en el nivel artístico, en el cual varias estrategias literarias directa o indirectamente insinuarán la armazón mítica y cósmica que consagrará los principios que propone.

Es evidente que el escritor se sentía atraído por la mitología: muchas de sus obras contienen modelos míticos, clásicos arquetipos, etc. En 1977, escribió un artículo dedicado al asunto, en el que amplía la definición del mito: «Las cosas y los seres de la historia se convierten en mitos cuando se hacen símbolos de una virtud, un vicio o una costumbre memorable» («Mitos», p. 11).<sup>11</sup> El narrador de *Una virgen llama a tu puerta* interpreta la fuerza directiva del mito: «Todo lo que hacen las artes, las religiones, las teorías políticas y la vida misma, la vida espontánea, es propiciar el mito y cuando éste se ha logrado la humanidad entera sigue detrás. [...] La historia de la humanidad está señalada por hitos o términos míticos: Buda, Sócrates, Platón, Cristo» (*Virgen*, pp. 179-180).<sup>12</sup>

En el nivel narrativo, Sender fabrica un subtexto referencial para invocar o confirmar el nivel mítico latente en su universo novelesco. Con un sinfín de citas o paráfrasis de fuentes clásicas y antiguas reconoce abiertamente su deuda en cuanto a materia novelesca-mítica: *inter alia*, menciona a Platón y su teoría de la Atlántida (*Tánit*, pp. 189 y ss.), Plinio (*Tánit*, pp. 222 y ss.), Homero (*Tánit*, p. 249), Orígenes (*Zu*, p. 36), Eurípides (*Orestíada*), Plutarco y Plinio. Estos datos muchas veces aparecen en forma de largas compilaciones que, por su sabor académico-erudito, encajan de manera algo forzada dentro de la materia ficticia. Sin embargo, el recurso a las

<sup>11</sup> La crítica reconoció este interés. En un excelente artículo sobre «Les Démons de Ramón J. Sender», Jean-Pierre RESSOT analiza la «mitificación» de dos temas importantes: la guerra civil y el exilio. Otros, por ejemplo PINI MORO, reconocen que su esfuerzo para crear una nueva mitología puede implicar una reestructuración del mundo. «Aparece una mitología de la locura, en Sender, así como hay el mito del niño, del poeta, de la virgen...» (p. 43).

<sup>12</sup> Después de estas palabras, que preceden a la meta de «poner un nuevo mito en pie» (p. 179), todos entran en una sala que obviamente simboliza un espacio mítico: su forma recuerda las características de las estructuras monumentales (el gimnasio helénico, la catedral) y dentro hay estatuas que sugieren un dios del Olimpo o un emperador (p. 180).

«grandes» autoridades sugiere que Sender pone por escrito la base epistemológica de la tradición antes de actualizarla para su interpretación personal.

El vocabulario del mito se encuentra a cada paso. Se desarrolla una rica intertextualidad a base de personajes míticos: harpías, furias, «ninfas, minotauros, narcisos [...], driadas, grifos», etc. (*Hughes*, p. 47). Un recurrente trío de mujeres simboliza a las parcas (las tres muñecas del campanario de *El fugitivo*, las tres mujeres de *La mesa de las tres moiras*) y abundan los nombres o conexiones míticos: el pingüino Orestes, que revive la tragedia de Eurípides; Agamenón, protagonista de *La mirada inmóvil*, o el personaje principal de la novela *Cronus y la señora con rabo*. El príncipe de *El oso malayo* monta en el caballo Pegaso y lucha con la Quimera. Tampoco faltan referencias a los mitos del mundo nórdico, amerindio, fenicio, artúrico-caballeresco y cristiano. La teoría de la Atlántida, que se asocia con la destrucción de la civilización, es el tema de las investigaciones del narrador de *Tánit*. Cuando el investigador establece un nexo entre el país legendario y varios lugares representativos de la civilización contemporánea (París [p. 284], América [p. 123]), confirma el mensaje apocalíptico de la obra. Las alusiones de esta índole establecen un ambiente propicio para las ideas trascendentales que estructuran el nivel simbólico de las ficciones senderianas de la última época.

Sender superimpone factores mitológicos de otras épocas sobre la edad contemporánea: describe a unas porteras como «arpías encantadoras» (*Adela*, p. 195); se refiere a una persona real —la rica Nancy Cunard— como la ninfa Egeria (*Tánit*, pp. 68 y ss.); Tánit, el nombre de una protagonista, es el nombre de una diosa fenicia «de la remotísima antigüedad» (p. 29).<sup>13</sup> Estas referencias dejan ver la coincidencia entre el mundo moderno y el antiguo, realizándola por medio del mito.

Las obras de base alegórica (*Orestíada*, *Zu*) se abren fácilmente a un armazón mítico, porque el sentido metafórico sitúa la acción en un plano ideal. Pero aun en las novelas de ambiente actual se emplean elementos oníricos e incluso sobrenaturales que socavan la base realista: fantasmas, sombras, arpías y varios santos muertos pueblan una sección onírica de *Una virgen llama a tu puerta*; las escenas resucitadas del pasado por una máquina añaden una dimensión fantástica a *Tánit*. Esta técnica rompe la adhesión tenaz a una realidad lógica y valida la incorporación de la mitología como una presencia natural.

El escritor está dotado de la capacidad de reconocer estas ocultas conexiones y tiene un lugar privilegiado para interpretarlas: «[...] el poeta genuino es un hombre normal que ha aprendido a hipnotizarse a sí mis-

<sup>13</sup> En esta misma obra, se añade una dimensión cósmica al vincular el cometa Typhon al mito del mal y también a un tirano contemporáneo con el legendario nombre de Sagitario (*Tánit*, p. 187).

mo [...] y que [...] entra en un mundo que no es exactamente el del mito y tampoco el del sueño, sino el mundo que podríamos llamar de lo real absoluto. Esa realidad absoluta está en lo más genuino, puro, secreto y original del hombre. [...] Si se logra comunicar [la realidad absoluta] a los otros con las menos palabras posibles (y por alusiones oblicuas) es posible que nazca un mito bautizado con un nombre propio. (Una especie de sueño colectivo con un protagonista.)» (*Tánit*, p. 315). Al asumir el doble papel de profeta y guía, el narrador puede facilitar la reincorporación al mundo de la mitología y explicar la transformación de fenómenos reales en materia mítica: «La gente de la antigüedad no solía inventar nada, sino interpretar a su manera los hechos históricos que no les parecían racionales» (*Tánit*, p. 181).

Si la historia puede convertirse en códigos míticos, el tiempo sufrirá la misma transformación.<sup>14</sup> La invocación al mito conlleva la esperada negación del tiempo lineal, histórico, y deja abierta una brecha para vislumbrar el sentido sincrónico de la vida. Sender reconoce las analogías entre el mito y el tiempo sincrónico: «Los mitos [...] no se conducen linealmente, sino cíclicamente [...]» («Mitos», p. 15). El recurso a las imágenes de la espiral y las formas helicoidales ofrece el paralelo visual de esta teoría: su forma abierta, sin clausura, simboliza un continuo fluir y doblarse que desafía la lógica. Este tema elabora una idea que el novelista estableció hace años cuando habló del alma: «órbitas circulares y campos esferoidales —helicoidales— donde cada valor se completa en su contrario sin cerrarse nunca» («Notas», p. 73). Parece que Sender sentía una especial fascinación por esta curva geométrica; el crecido número de referencias lo prueba.<sup>15</sup>

Si las primeras novelas dejaban vislumbrar un mundo cada vez más caótico, sin valores, las últimas obras llevan la creciente degradación del hombre civilizado a su conclusión lógica, con una visión pesimista, casi apocalíptica, de una sociedad que no aprende de sus errores, que se repiten eternamente: «La historia igual que el planeta, el sistema solar y la galaxia es redonda y rueda sobre sí misma. [...] Y lo que sucedió ayer vuelve a suceder mañana, no en círculo ni en elipse sino en espiral helicoide» (*Orestíada*, p. 58).

Si se puede caracterizar la ficción de este periodo por su pesimismo, también se puede señalar un movimiento desde el caos hacia el orden por medio de una armazón mítica. Para arreglar el inestable binarismo naturaleza/cultura, Sender busca un posible modelo en el mundo de los ani-

<sup>14</sup> «Pour Sender, le recours au mythe signifie clairement une réaction contre l'Histoire» (RES-SOT, p. 226).

<sup>15</sup> Se incorporan estas formas en muchos libros, a veces sólo mencionándolas, otras veces analizando largamente su simbolismo vital y cósmico: *Adela y yo*, *Orestíada*, etc.

males.<sup>16</sup> El mundo natural, con su simplicidad eterna y su tiempo cíclico e inmensurable, puede restaurar el equilibrio entre la humanidad y su circunstancia para configurar un nuevo «lugar del hombre». El narrador de *Adela y yo* hace hincapié en la plenitud que promete esta vuelta: «[...] he sentido tantas horas felices en el abandono a la naturaleza primaria y en la comunión con las leyes más simples de la convivencia desinteresada» (p. 12). Palabras de esta cita como *primaria*, *simples* y *convivencia desinteresada* subrayan el implícito contraste con la vida falsa fuera de lo natural. En esta nueva mitología, el hombre reverencia y aprende de la naturaleza; si hay «héroes», pertenecen al mundo animal, por su falta de egoísmo y malicia.

Si el espacio urbano simboliza los peligros de la vida moderna, el antídoto se encuentra en los parques, pequeños recintos verdes abiertos a todo. Allí aparecen los todavía no corrompidos por el roce con la sociedad: las jóvenes y los animales. La descripción de la naturaleza circundante es lírica, a veces sensorial, y el narrador se recrea en las posibilidades demográficas de este lugar acogedor y propicio a la comunicación y el desahogo (*Arlene, Mesa, Virgen* [pp. 9-12]). Aún más fuerte es la oposición espacial entre la naturaleza limpia y franca de las montañas y la impersonal ciudad de Lima en *El alarido de Yaurí*. Aquí el espacio cobra dimensiones simbólicas por medio de los que habitan estos lugares: la traicionera esposa pensaba que «la naturaleza era un estado inferior del que debían redimirse las “personas decentes”» (p. 73); su imperdonable comportamiento adúltero contrasta fuertemente con la fidelidad de una pareja de palomas torcaces (pp. 94-95). *Zu, el ángel anfibio* ofrece otros puntos de comparación en la vida sencilla de las ballenas en el fondo del mar y la sofisticada e igualmente desgraciada de los hombres. Estos lugares naturales tienen algo de sagrado, donde el hombre puede renacer espiritualmente según las nuevas doctrinas.

El rito de la reintegración consagra el orden natural y reconcilia el sistema binario civilización/naturaleza. En *Tánit*, este rito se efectúa espacialmente por un movimiento que rechaza la confusión urbana: el narrador y la protagonista Tánit pasan algún tiempo en las montañas Adirondaks, en Nueva York. Su vivienda está cerca de lo más dramático del escenario natural: un enorme macizo de rocas, un bosque espeso, una vasta cañada, un río espumoso. La fauna incluye «irisadas truchas», osos, venados y serpientes que «siguen honrándonos con su ausencia» (pp. 43-

<sup>16</sup> El profesor Kessel SCHWARTZ, que demostró con numerosos ejemplos el interés de Sender por los animales, nota que las últimas novelas enfatizan la importancia de la fauna para el hombre: «In keeping with a broader allegorical, philosophical bent, Sender seems to imply that human culture depends on animal origins and mythology without which man would be seriously traumatized. Man is dependent on natural phenomena and animals; without them life itself loses meaning» («Fauna», p. 132).

44). Este espacio es «apacible y arcádico» (p. 44), «un lugar paradisiaco» (p. 47) que crea una situación feliz y atemporal en fuerte contraste con el caos que precedía y que va a seguir. Otra novela es aún más explícita: cuando el narrador de *Adela* se hace amigo de una ardilla, «[a]sí se cumplían dos leyes importantes de las que rigen el orden natural. La unidad del mundo de los vertebrados —por el amor— y la tendencia al círculo o a la esfera en todos los movimientos físicos o circunstancias morales e intelectuales» (*Adela*, p. 13). En estos y otros casos, la «comunidad» con la naturaleza trasciende el hecho en sí: es el rechazo simbólico de las normas actuales —una especie de bautismo que permite la entrada en una dimensión de atemporales valores míticos.

Incluso los libros que no tratan directamente de la relación hombre-naturaleza tienen comentarios sobre la superioridad de los animales. Hablando de la guerra, el protagonista Mitchell recuerda: «He visto que sólo son honrados los animales porque no tienen inteligencia y que todos los demás usamos la nuestra para mentir y engañar aunque sea a costa de las vidas inocentes de las mariposas y las gaviotas» (*Mesa*, pp. 136-137). En una larga y acerba comparación, que por los detalles no deja de ser irónica, Agamenón acusa al hombre, usando la naturaleza como medida de comparación:

[...] queremos exterminarlas [a las ratas] fabricando venenos como ese que llaman «la última cena» en latas con la pintura de Leonardo en la tapa. Los insectos fecundan las flores, las abejas fabrican la miel. Y nadie nos ataca ni trata de destruirnos. Son seres inteligentes, más que nosotros, ya que sabiendo tejer (las arañas) y hacer diques (los topos ingenieros) y las aves todas construyendo nidos adecuados a sus necesidades no quieren ir más lejos ni entrar en esas matemáticas destructoras ni poner a Dios a su servicio [...]. No han tratado de hacer sagrada la familia para que resulte más sabroso el adulterio ni se reúnen en trusts para almacenar víveres y hacer morir de hambre a los que no los tienen. No invaden los territorios de los otros y nos dan lecciones de sensatez que no queremos aprender. [...] Nosotros hemos llegado a tal degradación que ya no sabemos vivir de acuerdo con la naturaleza. (*Mirada*, p. 203)

*Adela y yo* (1978) ilustra esta filosofía. En esta novela, el narrador —un hombre maduro que vive en California— se hace amigo de una ardilla en el parque. Adela —el nombre con que la bautiza el narrador— representa lo mejor de la naturaleza: la dignidad, la fidelidad de la amistad y la simbólica unión del hombre con su identidad natural («Mi amistad con *Adela* me parecía una integración en la que todo era plausible» [p. 14]).

Interpretada desde esta perspectiva, *Adela y yo* no es la historia rara de la relación entre un hombre y una ardilla, sino la fuerte acusación del comportamiento humano (simbolizado aquí en complicadas, malévolas y posiblemente incestuosas relaciones entre dos generaciones de parejas), cuyas aventuras paralelas a las «naturales» de Adela se revelan como sórdidas e incongruentes.

La naturaleza puede redimir al hombre por medio de una asociación trascendente: «La emoción de la naturaleza ha sido siempre una emoción religiosa» (*Mirada*, p. 194). El narrador reconoce que su relación con la ardilla es como un rito de purificación en medio de una vida ímproba: «Pero yo tengo algo puro y sin mácula. Digno de la alta idea que a veces me formo de mí mismo: mi amor por *Adela* y el amor de *Adela* por mí» (*Adela*, p. 166). Cuando el narrador la lleva a su apartamento, la ardilla rehúsa quedarse y vuelve a su árbol, es decir, al orden natural, acción metafórica que subraya las consecuencias de los esfuerzos del hombre para dominar el mundo natural.

*Zu, el ángel anfibio* (1970), escrito al principio del periodo que consideramos, ilustra estas ideas de modo más alegórico; al mismo tiempo ofrece evidencia de la constante preocupación de parte de Sender por la relación hombre-naturaleza. Se puede ver esto desde las primeras páginas, que describen al hombre desde un punto de vista literalmente cósmico: el prólogo ofrece la vista del planeta desde la perspectiva de los astronautas. La descripción de las ballenas también se vale de una perspectiva extraordinaria al presentar al animal como ser mítico y trascendental, definido en tiempos antiguos como dragón o ángel anfibio (Orígenes, Celso), como el leviatán de la *Biblia* o transformado en mito moderno en la novela *Moby Dick*.

Esta introducción prepara al lector para el nivel alegórico, en el cual la ballena Zu sigue el modelo del mítico viaje del héroe. Se rebela contra la religión de las ballenas, que predica la divinidad del hombre. Reconoce la fuerza «mágica» de la tecnología, creyendo en los poderes magnéticos de un cable telegráfico que causa la muerte de su novia cuando queda enredada en él. Sus aventuras, conversaciones y esfuerzos para comprender el mundo de los hombres hacen destacar una sencillez e ingenuidad que recuerdan a los jóvenes protagonistas de los primeros libros de Sender, sugiriendo que el reino animal todavía retiene la inocencia y franqueza que faltan en los tiempos actuales.

Sender contrasta esta figura mítica con una visión del mundo contemporáneo, simbolizado por un hotel-club debajo del agua, maravilla de la ingeniería. Las paredes de cristal transparente permiten que Zu contemple maravillado los logros del hombre: casi cree en la inmortalidad de los humanos cuando ve a una actriz «morir» y «resucitarse» en varios ensayos del rodaje de una escena; se contempla en la pantalla de una televisión cuando la cámara le filma. Sin embargo, el resultado es caótico e incomprensible para Zu, sobre todo por las conclusiones erróneas que saca de lo que ve.

El símbolo más representativo del descuidado poder del hombre es Marineland, obra maestra de su habilidad para moldear la naturaleza a su medida. Zu oye varios ejemplos de los malogros de la ciencia, que, en vez de poner orden en la vida, hace todo lo contrario. En sus experimentos, un famoso investigador enseña a un delfín a hablar y a articular teorías abstractas. Con esta capacidad, el animal revela la perfidia de la familia del

## EL LUGAR DE SENDER

investigador, con el resultado de que el doctor se suicida, reconociendo que es «una víctima de la ciencia» (*Zu*, p. 195).

En efecto, todo el libro es una extensa comparación entre el comportamiento animal y el humano, comparación en la que pierde el hombre. Xai, el sabio delfín y guía de Zu en su aprendizaje, habla de esta diferencia:

En todas las funciones orgánicas su cuerpo [del hombre] se conduce como el nuestro, ni más ni menos. Nacen y mueren como nosotros, gozan y sufren como nosotros. En lo que se diferencian [...] es en su poder destructivo. También los animales destruyen, claro, pero de ese poder destructivo saca el hombre su aptitud creadora. Sus grandes inventos humanitarios los han sacado de las guerras, es decir, que en ellas los han aprendido. (*Zu*, p. 166)

Puesto que todo ser viviente parte de la misma base vital, lo que separa a las supuestas especies más altas es su refinamiento de los instintos básicos al servicio del mal.

Al final del libro, Zu muere a traición —un destino simbólico después de su viaje de iniciación por el mundo del hombre—. Una lucha épica por su cuerpo entre los tiburones y las ballenas recuerda la lucha entre los ángeles y los demonios por el alma. Pero, en vez de ser enterrado con honores, su cuerpo es despedazado con enormes cuchillos por los marineros del ballenero. El libro termina con una frase escueta, de una sencillez y sequedad poco común en el último Sender: «Así acabó Zu, lo que en definitiva era una manera natural de acabar, supongo» (*Zu*, p. 230).

*Una virgen llama a tu puerta* es un compendio aún más directo de estas preocupaciones: los abusos de la tecnología y la experimentación, con el consiguiente desvío de las leyes naturales, las relaciones incómodas entre las personas, el deseo y el abuso del poder. Como otros libros, trata de examinar estos factores dentro del contexto que coloca al hombre en su lugar de «ciudadano del universo»:

«[...] a través de nuestro frágil organismo millones de rayos de todas clases, incluidos los rayos cósmicos, pasan cada día sin dejar otra huella aparente que la de estimular nuestra imaginación para usarla como estamos haciendo en este momento». [...] «[...] Las fronteras de la nada están a nuestro lado. Hay que salvar la parte de la creación que nos es accesible y que está en peligro. Las fronteras de la nada están en nuestra casa, en la del vecino, en la calle, en el vacío del bulbo eléctrico donde se hace la luz, en nuestro mundo físico y moral, en la brizna de hierba, en la gota de lluvia y en nuestro espíritu e intelecto. [...] Hoy el objetivo que llevará esa tarea a la plenitud es la unidad del planeta, digo en el orden táctico. En el orden estratégico es el acercamiento a un conocimiento más vasto del universo y al conocimiento más profundo también de nuestro mundo interior. [...]». (*Virgen*, pp. 184-186)

Esta cita es típica de una serie de discusiones que imbuyen las palabras «destrucción» y «nada» con un sentido polisémico que paradójicamente reúne lo cósmico con lo personal.

La presencia abrumadora de la muerte y la nada llena las páginas de todas las ficciones de esta época: muertes, asesinatos, suicidios, enfermedades graves. Tal vez una explicación del carácter ensayístico de estos libros, que asume la forma de interminables discusiones sobre esta materia, es la oportunidad para un hombre en la última etapa de su vida de desahogarse por medio de sus personajes —técnica que recuerda no poco a Unamuno—. Sender trata de airear sus ideas sobre este triste destino en un nivel personal (la muerte y la nada), en un nivel humano (encarnado en la búsqueda y fracaso del amor) y en el problemático abuso de las leyes naturales (la ciencia y la tecnología incontroladas e incontrolables).

Es interesante notar que en movimiento característicamente circular —o espiraloide— Sender recoge unos principios introducidos en *La esfera*, novela escrita en 1947, en la cual el protagonista lucha por afirmar su identidad y logra superar el aparente antagonismo de la vida por medio de una filosofía monadista y esferoideal que define la esencial unidad de lo binario. El interés en esta filosofía seguía intacto hasta el final, a juzgar por las numerosas veces que aparece la palabra *esfera*, en contextos como: «para el devenir es necesaria la idea esferoideal de todas las cosas en el movimiento (intelectual o físico)» (*Mirada*, p. 238). Sin embargo, la unidad esferoideal se ve amenazada por el caos actual, que causa la asimetría del universo.

Uno de los temas que más fascina a Sender es el binarismo razón-intuición. No es de extrañar que lo racional se alinee con el desmesurado *hubris* tecnológico de la civilización y lo intuitivo con la naturaleza simbolizada por el mundo animal. En vísperas de su propia destrucción, el hombre se ve forzado a ceder su potencial como héroe a los animales dentro de la naturaleza, cuyo esquema mitológico consagra la integración del hombre con un mundo primario, franco, inocente y casi maternal (hay que recordar que la ardilla Adela es tocaya de una muchacha que «fue mi niñera cuando yo tenía un año o dos de edad. [...] Ella era una especie de madre honoraria mía en la aldea donde nació» [*Adela*, p. 13]).

A lo largo de una vida de gran productividad, Sender seguía desarrollando una serie de temas básicos que parecían obsesionarle de una manera personal y literaria. No es sorprendente que continuara explorando y elaborando estas ideas en el último periodo. La oposición cultura-naturaleza de un lado pone el énfasis en los pecados, excesos y el consiguiente peligro del comportamiento y avances actuales; la redención, si la hay, podrá ocurrir mediante el ejemplo de la naturaleza.<sup>17</sup> Además del ambiente y lenguaje míticos en que presenta estos ejemplos, el contexto totalizador de muchas referencias ensancha el enfoque para abarcar un juicio *sub*

<sup>17</sup> Podemos comprender el sentido religioso de la integración con la naturaleza cuando dice: «No es sólo en la literatura o en la historia política de los pueblos donde el mito ejerce su inmensa eficacia, sino [...] en los niveles religiosos» («Mitos», p. 12).

## EL LUGAR DE SENDER

*specie æternitatis*. «Todo se conduce en esfera, y en la esfera todo es infinito, digo, los caminos. No acaban nunca. [...] Y así debe ser en un planeta esférico que forma parte de un sistema esferoidal que a su vez forma parte de una galaxia y de un universo esférico» (*Mesa*, pp. 31-32). El vocabulario astronómico subraya la dimensión cósmica-mitológica de este periodo, que constituye la más amplia de las múltiples e ingeniosas estrategias empleadas por Sender en su espiraloide búsqueda para el lugar del hombre en «nuestros tiempos incongruentes».

## OBRAS CITADAS

- DOMINGO, José, «Dos novelas de Ramón J. Sender», *Ínsula*, 304 (marzo de 1972), p. 5.
- KING, Charles L., «Ramón Sender's Literary Evolution Re-examined», en Charles L. NELSON, ed., *Studies in Language and Literature: Proceedings of the 23rd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Richmond, Kentucky, Eastern Kentucky University, 1976, pp. 289-293.
- LARIOS VENDRELL, L., reseña de *Álbum de radiografías secretas y El jinete y la yegua nocturna*, *World Literature Today*, 57 (primavera de 1983), p. 260.
- MAINER, José-Carlos, «Resituación de Ramón J. Sender», en José-Carlos MAINER, ed., *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología poética*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983, pp. 7-23.
- PEÑUELAS, Marcelino C., «Sender o la polémica», en Mary S. VÁSQUEZ, ed., *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 195-197.
- PINI MORO, Donatella, «Sender y el suicidio», *Quimera*, 21-22 (julio-agosto de 1982), pp. 42-43.
- RESSOT, Jean-Pierre, «Les Démons de Ramón J. Sender», *Hispanística*, XX/3 (1985), pp. 221-229.
- SCHWARTZ, Kessel, «Fauna in Selected Novels of Sender (1962-1978)», en Mary S. VÁSQUEZ, ed., *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 131-148.
- SENDER, Ramón J., *Adela y yo*, Barcelona, Destino, 1978. [*Adela*]
- , *El alarido de Yaurí*, Barcelona, Destino, 1977. [*Alarido*]
- , *La antesala*, Barcelona, Destino, 1971.
- , *Arlene o la gaya ciencia*, Barcelona, Destino, 1976. [*Arlene*]
- , *Crónica del alba*, vol. I, Barcelona, Destino, 1973.
- , *Cronus y la señora con rabo*, Barcelona, Destino, 1980. [*Cronus*]
- , *La efemérides*, Barcelona, Destino, 1981.
- , *El fugitivo*, Barcelona, Destino, 1976.
- , *Hughes y el once negro*, Barcelona, Destino, 1987. [*Hughes*]
- , *La mesa de las tres moiras*, Barcelona, Planeta, 1974. [*Mesa*]
- , *La mirada inmóvil*, Barcelona, Argos Vergara, 1979. [*Mirada*]
- , «Notas sobre lo real absoluto», *Cuadernos*, 94 (marzo de 1965), pp. 67-74. [«Notas»]
- , *Orestíada de los pingüinos*, Barcelona, Destino, 1981. [*Orestíada*]
- , *El oso malayo*, Barcelona, Destino, 1981.
- , «Sobre los mitos», *Urogallo*, 7 (enero-febrero de 1977), pp. 11-15. [«Mitos»]
- , *El superviviente*, Barcelona, Destino, 1978.
- , *Tánit*, Barcelona, Planeta, 1970.
- , *Una virgen llama a tu puerta*, Barcelona, Destino, 1973. [*Virgen*]
- , *Zu, el ángel anfibio*, Barcelona, Planeta, 1970. [*Zu*]