

La escritura simbólica de Ramón J. Sender en *La mirada inmóvil*

Jean-Pierre Ressot
Université de Paris-Sorbonne

La mirada inmóvil es una novela poco conocida. Tal vez porque, editada en 1979,¹ no se ha vuelto a publicar, que sepamos. Sin embargo, se trata para mí de una obra de indudable interés e importancia, por presentar características muy típicas de la manera de escribir del autor y permitir echar las bases de una «gramática senderiana» (según la excelente formulación de Donatella Pini Moro). Los que llevamos años leyendo los relatos de Sender podremos incluso ver en la escritura de esta novela una como síntesis de los procedimientos que constituyen la marca personal de don Ramón y que hacen de una página suya algo inconfundible. Quizá sea este aspecto el que llegó a marginarla un tanto, porque su lectura supone un trato anterior y aun antiguo con la forma de expresión específicamente senderiana que se explaya en ella. Ya sabemos que esta expresión se caracteriza por su tendencia a la digresión o «divagación»² y a los desarrollos aparentemente arbitrarios, de tal modo que el lector novato o perezoso pronto se desesperará ante un discurso narrativo que puede darle la sen-

¹ Barcelona, Argos Vergara, 331 pp.

² Según término propio de Sender.

EL LUGAR DE SENDER

sación de perderse en los meandros de un relato aleatorio. Pero el analista verá en las mismas dificultades de la lectura las claves de una obra que bien podría considerarse como un testamento literario de Ramón Sender.

Para poner al alcance de todos, en la medida de lo posible, una novela inasequible tanto por su ausencia de las librerías como por la dificultad de su desciframiento, empezaremos con una breve descripción. El punto de partida de la ficción es la presencia en un hospital estadounidense de un personaje llamado Agamenón,³ por un cáncer de pronóstico fatal. Esta situación de desahuciado parece colocar al protagonista en un estado de lucidez propicio a una reflexión sobre el sentido de la vida, y en particular de la suya, cuyos episodios recordarán a menudo la vida del propio Ramón Sender.⁴ Poco importa que Agamenón se salve de la muerte milagrosamente ya en el 4º capítulo (la novela comprende 21): de todos modos está puesto en marcha un proceso de autoanálisis que ocupa lo esencial de la obra, desplazando en segundo plano unos escasos elementos anecdóticos que son puros pretextos para una reflexión sobre el hombre en general. Esta especie de balance sobre el sentido de la Creación se hace mediante las relaciones que Agamenón mantiene con unos cuantos personajes de ficción. Entre ellos, Helena, su amante; Hilda y Rosa, que le alquilan el apartamento, y, sobre todo, tres seres muy raros que el protagonista llama sus *coduencosmas* y que son posibles dobles suyos. Como cada *coduencosma* representa supuestamente un momento de su vida, uno de ellos es motivo para una larga digresión sobre la experiencia marroquí atribuida al héroe. Los capítulos 10 a 15 se dedican en efecto a narrar la aventura que vive el «yo» desdoblado (algo parecido al Viance de *Imán*) en el desastre de Annual. Pero la verdad es que el material propiamente narrativo de la novela no es en ella lo más importante. Prueba de ello es el hecho de que el mismo título de la obra, *La mirada inmóvil*, se debe a un comentario de índole ensayística sobre un cuadro de Velázquez (*El Bobo de Coria*) que poco o nada tiene que ver con la vida del protagonista. Al fin y al cabo, este relato no cuenta propiamente hablando una historia, lo que no deja de tener relación con el desconcierto que suscita.

El interés de la novela no está, pues, en lo que cuenta sino en la manera de contarlo. Y precisamente ahí reside el carácter problemático de la obra, esa naturaleza desconcertante. La escritura de Sender presenta unos rasgos a los que tal vez nos hemos acostumbrado los analistas de su obra, pero que, por muy avezados que seamos, siguen causándonos alguna perplejidad. Comprender el porqué de semejante escritura quizá nos permita

³ También burlescamente llamado «Aga».

⁴ La índole evidentemente autobiográfica del relato se ve sin embargo muy limitada por los datos anecdóticos, que son puro fruto de la imaginación del autor: en particular, al personaje se le evoca como un monstruoso traidor responsable del desastre de Annual. Además, se sabe que Sender no participó en el episodio histórico.

superar la perplejidad y abrir perspectivas sobre el arte de narrar del ilustrado aragonés.

Lo primero que llama la atención son los ya señalados fenómenos de digresión que suelen marcar la narrativa senderiana y que cobran particular importancia en *La mirada inmóvil*. En la novela, prolifera lo que el propio narrador llama «paréntesis llenos de reflexiones más o menos congruentes» (p. 91) y que hace que la construcción del discurso no parezca obedecer a un proyecto lógico, como en este ejemplo:

Todas esas reflexiones si no le divertían le entretenían. Y creía ver en la sala a los autores a quienes solía leer en relación con aquellas materias. Antes que nadie a M. Alvar y después a Hubschmid y a Rohlf, estos últimos con un aire ofensivo de marionetas criptogermanas porque ¿a quién se le ocurre tener un nombre de cinco letras con una sola vocal? ¿O de nueve letras con sólo dos vocales?

Visigóticos del más bajo período feudal.

Tipos cerviceros y renales, es decir especialmente urinarios.

En el hospital donde había estado Aga los habrían clasificado con otro nombre cualquiera para evitar la orina.

Pero tenía que escribirle a Helena una carta de amor para que no se quisiera suicidar de nuevo. (p. 79)

Se habrá notado cómo el discurso narrativo progresa aquí por pura asociación de ideas (incluso a través del juego de palabras sobre *renal / renano*). Además, cuando la digresión se hace tan sistemática, multiplicándose en apartados cortos, provoca otro fenómeno, también característico de esta novela, a saber: la fragmentación del discurso narrativo.⁵ Un fenómeno que el mismo narrador asume, aludiendo varias veces a la índole *divagatoria* de su relato:

Se habla de los sueños, pero pocos caen en la cuenta de que despiertos y tumbados en la cama nuestra imaginación experta se divierte de un modo divagatorio y equinoccial, que es el mejor.⁶ (p. 28)

De ahí la advertencia de uno de sus dobles a Agamenón: «Déjate de ociosos corolarios» (p. 122). O la disculpa del narrador protagonista: «Y usted perdone, Hilda, si resulto prolijo» (p. 127). Un elemento discursivo recurrente es especialmente revelador de esta obsesión digresiva: se trata de los numerosos «como digo» o «como dije»⁷ y otras formas similares que intentan recuperar el hilo de un discurso que el escritor deja deshilvanarse muy a menudo.

⁵ Pueden considerarse las pp. 127 y siguientes o las pp. 149-150 como casos, entre otros muchos, de fragmentación máxima.

⁶ También en las pp. 69 («[...] recordando divagatoriamente [...]») y 75 («Helena [...] era divagatoriamente halagüeña»).

⁷ Por ejemplo, en las pp. 89, 92, 127, 131, 157, etc.

EL LUGAR DE SENDER

Semejante tendencia a la digresión, la divagación o la fragmentación trae consigo varias consecuencias. La primera de ellas es que, como aparece en el breve análisis que he dado al principio, *La mirada inmóvil* no es una novela fuertemente estructurada por una intriga. Pero hay más: el discurso narrativo carece muy a menudo de trascendencia, como se notará (un ejemplo entre muchísimos) en la anécdota en francés de la página 88. Lo intrascendente llega a veces a dominar tanto que el lector experimenta una frecuente sensación de escritura a la deriva:

Los [cuadros] de Miró me gustan, porque no son estructuras ni masas de color sino materia elemental bien combinada como barro y sangre, por ejemplo. *No sangre menstrual sino sangre de palomita torcaz herida por el gavilán. En ella está la joroba y la trompetilla y el miserere del coduencosma y la brocha de albañil del coduenstraito.*⁸ (p. 208)

Una deriva por supuesto voluntaria o a lo menos lo bastante consciente como para hacerle decir a Agamenón en el momento de un discurso típicamente divagatorio:

Tú dirás: ¿A santo de qué viene todo eso?
También yo me lo pregunto: ¿A santo de qué? (p. 83)

En algunos casos, la deriva viene a ser tal que se podrá percibir en ella un saborcillo a imagen surrealista:

El coduencosma creía que las superfluidades eran las mariposas con pechos de harpía que se posaban en el brazo extendido. (p. 287)

Y aún veremos a veces alguna manifestación de escritura automática, en particular en unos poemas intercalados en la narración:

[...] mira, hermano, su hocico
de cristal con azules de sueño transparente
los boyeros sembrando
calmas de alrededor y en el nidal del alma
granadas explosivas
padrenuestros de arpía semenable
y el apóstol marcial [...]. (p. 196)

En esta misma tendencia de Ramón Sender a dejar correr el pensamiento y la escritura, negándose a imponerles las trabas de una organización convencional, se sitúa la afición al juego de palabras o juego con las palabras, del cual daremos este ejemplo de los más puros:

⁸ El subrayado es mío. Las pp. 202-204 dan también excelentes ejemplos de escritura «derivante».

JEAN-PIERRE RESSOT

Una táctica y una estrategia para sobrevivir y el deseo de gozar de una parte del calor solar que nosotros conservamos en lugares recónditos, *genitivos*, *genitales*, *genéricos*, *genéticos*, *generadores* o *genitores*⁹ con los que a veces sueñan las vírgenes. (p. 120)

Y también éste:

[La realidad] no existe realmente sino como incremento o excremento. Incremento es la esperanza en el mañana y lo otro el recuerdo incómodo y podrido del ayer. (p. 82)

Otros juegos, sobre «mortal» y «mortadela» (p. 38), «Micenas» y «mis cenas» (p. 189), «autopista» y «autopsia» (p. 274), «inflar el ego» e «inflar el higo» (pp. 84 y 278) resultan notablemente pesados. «Debilidades» evidentemente asumidas como tales por Sender, quien le hace decir a su narrador: «Y ustedes perdonen el torpe juego de vocablos» (p. 271). Una lucidez que no le impide reincidir poco después en el mismo vicio con una serie de retruécanos sobre «notarías / no te rías», «hojalaterías / ojalá te rías» y «paqueterías» / «para que te rías» (p. 313).

Parecida actitud lúdica con la escritura se manifiesta también en el conocido goce de don Ramón por inventar palabras. Ya hemos hablado de los «coduencosmas», trasuntos de Agamenón, desmultiplicación del personaje en «coduencosma por antonomasia», «coduenstraito» y «coduencapro» respectivamente. *La mirada inmóvil* contiene una multitud de estos raros neologismos, ora completamente inventados, ora combinación de palabras preexistentes. Citamos algunos casos entre los más espectaculares:

somormujovitandoptorigio (p. 26), falosophers y foliastrophers (p. 33), axilecticia (pp. 36, 67, 198), comatontinsustanciales (p. 39), finiquitad y mortatera (p. 47), antimortiferario (p. 47), jacarandoscopia (p. 69), pornophotoestereóscopo (p. 72), logosnomía (pp. 99, 197), iberorromanovisigótimusulmanasantoficosa (p. 216), líricogaseiformidabilísimas (p. 221), esquizoporcino (p. 227), vaginouteroclitatorial (p. 234), mayusculeóptero (p. 238), superproletarizarista (p. 239), líricogóticoerotiquísimas (p. 276).

A fin de cuentas, todas estas particularidades producen una impresión de escritura en libertad. Una escritura tan libre y autónoma que en contados casos llega a escapar al control del autor hasta incurrir éste en contradicciones. Valgan estas dos, muy claras, como ejemplos:

Cada cual cree que es sí mismo y no es verdad. (p. 12) / Cada cual es sí mismo aunque no lo sepa. (p. 105)

Uno se alegra de la muerte de un amigo cuando ha sucedido y no tiene remedio [...]. Una vez que ha muerto no puede menos de alegrarse un poco (como si se tratara de una fiesta) [...]. (p. 25) / Nunca he creído en Freud y menos cuando nos dice que nos alegramos de la muerte de una persona querida. (p. 199)

⁹ El subrayado tipográfico (para señalar el radical común de las palabras) es de Sender.

EL LUGAR DE SENDER

Pero bien es verdad que, por otra parte, aprendimos con Unamuno a no considerar ya la contradicción como un fracaso sino como la manifestación fecunda de un pensamiento paradójico. Ramón Sender también busca y cultiva la paradoja, que viene así a ser otro rasgo típico de su manera de escribir:

[...] Freud a quien admiraba y despreciaba al mismo tiempo. (p. 35)

[...] cuando voy a decir la verdad, toda la verdad, es cuando digo sin querer la más grande mentira. (p. 114)

No olvidaré mientras viva aquel hecho ignominioso. Repugnante y sin embargo con un fondo de justicia. Justo y con un trasfondo de barbarie. Bárbaro y sin embargo humanitario. Humanitario, pero con un reflejo de satanismo. (p. 146)

Es más pícara Yasmina, y al mismo tiempo más pura que las chicas de España. (p. 161)

El avanzar era retroceder o al contrario. (p. 190)

Ella entorna los ojos como adormecida y va diciendo cosas deliciosamente horrendas. Inocentemente criminales.¹⁰ (p. 263)

Yo amo apasionadamente mi falta de amor. (p. 268)

[...] cuanto más locos más sabios. (p. 271)

[Cristo] nunca ha existido y por eso puede darnos a todos la suprema lección desde la cruz. (pp. 317-318)

Con todas estas tendencias bastante relacionadas entre sí acaba por perfilarse para nosotros lo que, al fin y al cabo, quizá sea la característica mayor de la escritura senderiana: su naturaleza críptica o criptográfica (puesto que se trata de escritura), un «criptismo» que requiere de parte del lector un esfuerzo casi constante de desciframiento. El esfuerzo se ve generalmente frustrado, porque, como comprobaremos más adelante, el interés de este tipo de discurso narrativo no está en una posible «mise à plat» (resolución) del sentido, sino, al revés, en una interpretación razonada de la obsesión criptista del escritor. En particular, el lector nunca podrá resolver de modo satisfactorio la dificultad que ofrecen los fenómenos de desdoblamiento del personaje sujeto, que deben expresar, según el narrador, sus fuertes tendencias esquizoides.¹¹ Ya hemos dicho que Agamenón se desdobra en tres «*coduencosmas*» (llamados también «trasuntos», «alteregos», «contrafiguras» o «fantasmas» del protagonista): el «*coduencosma* por antonomasia», el «*coduenstraito*» y el «*coduenscapro*», que corresponden en teoría a varios aspectos del personaje y a varias épocas de su vida. Pero al

¹⁰ Es ésta una paradoja en forma de oxímoron.

¹¹ «Me pregunto a veces si soy un esquizoide. Si lo soy, la escisión de mi persona, si la tengo, que lo dudo, o la de Aga, que tampoco la tiene, es increíblemente intensa o extensa. Y tal vez no acierto a resolverla contándoselo a la gente, que es como suelen hacerlo los esquizofrénicos» (p. 241).

JEAN-PIERRE RESSOT

lado de estos borrosos trasuntos¹² del protagonista aparece además un narrador principal, un «yo» sin identificación clara, «amigo» de Aga. De vez en cuando, este «yo» le deja la palabra a uno de los coduencosmas, pero de tal forma que no siempre podemos determinar quién «habla», quién es la voz narrativa.¹³

En estas páginas a veces habla él [Agamenón] y a veces yo y sólo se nota la diferencia cuando discrepamos y cultivamos la discrepancia. (p. 67)

Ahí se encuentra otro motivo de desconcierto para el lector, motivo tanto más importante cuanto que negarle así al sujeto de la narración una identidad estable es socavar el fundamento de cualquier novela. Un relato puede prescindir de un marco espaciotemporal explícito, pero no puede funcionar sin la relación sujeto/objeto, que es la base mínima sobre la cual suele asentarse. Si se suprime el sujeto, se pone en peligro la existencia misma de la narración, que puede venirse abajo. Aunque *La mirada inmóvil* empieza con unos cuantos capítulos de una funcionalidad clásica respecto a la construcción de una novela, la continuación da más la sensación de una descomposición que de una composición literaria, sensación en la cual participa de modo privilegiado esta fragmentación del «ego» narrativo que acabo de señalar.

Esta sensación se concreta en las numerosas frases que presentan la estructura de la explicación pero no explican nada, sino que, al revés, hacen las cosas más complejas. No sé si se puede, como lo hace el narrador,¹⁴ hablar de «sofismas», por ser la noción demasiado peyorativa, pero el caso es que ahí se halla lo esencial de lo que llamamos la índole «críptica» de esta novela. Pongamos como ejemplos estas frases:

[Sus tres coduencosmas le ofrecían] sus diferentes sentidos de la vida, que eran los siguientes: el *axileticia* del coduencosma primero que era el girar incesante alrededor de un eje magnético invisible que llamamos felicidad y que no sabemos realmente en qué consiste.

El *inefabileño* del coduenstraito representado por las dos manos pintadas de la hermosa cabileña enlazadas en forma de mariposa roja.

Y la *logosmanía* del coduenscapro que se basaba en el sistema sobrenatural de logos de Platón y Philón de Alejandría. (p. 36)

[...] el ángel es la idea, es decir el *genii* de Nínive que va y viene entre Dios y nosotros, y también el Logos de Platón y de Filón de Alejandría, ese

¹² Los nombres de estos personajes significan obviamente algo, pero ¿qué? La raíz del nombre, *coduencosma*, puede evocar una mezcla de asociación y disociación de la personalidad en su relación con el mundo (la creación, el cosmos). Uno de ellos, el *coduenstraito*, remite al período marroquí de Agamenón: Sender imagina que este doble de Aga es responsable, por su traición, del desastre de Annual, y podríamos ver en la parte final del nombre algo que recordaría aquella cualidad fundamental de traidor. En cuanto al *coduenscapro*, podría interpretarse como el fondo primitivo e instintivo del protagonista de la novela.

¹³ Fenómeno especialmente visible en las pp. 139-141 o en la p. 259.

¹⁴ En la p. 96: «[...] Aga] desistía con uno de sus sofismas».

EL LUGAR DE SENDER

ángel que va y viene entre el cielo y la tierra y que según Aga es la idea creadora, base del universo al menos del universo perceptible para los hombres. (p. 77)

Había varias clases de coduencosmas (los de Aga eran los más humanos). Los había con carne de cerdo y otros con carne vegetal de hongos veraniegos, de esos que aparecen bajo los pinos después de las tormentas, aunque con tamaño y figura de hombres. (p. 92)

Ni las masas humanas ni los individuos se mueven en círculos sino, como dije, en rutas y vías helicoidales, es decir en espiral, y todos giramos alrededor de un eje que no está en nosotros sino en el espacio y que una vez más, y como todas las circunstancias originariamente vitales nuestras, ese eje es indefinible e imponderable. (p. 238)

Claro es que el coduencosma es toda una galaxia él solo y Aga y los tres juntos somos un trasunto del universo entero con sus misterios heliosísticos o litiales. (p. 259)

Etc.

El discurso narrativo es, *formalmente*, de tipo explicativo y aun analítico, pero resulta que no lo es en cuanto a la *sustancia*. A medida que el lector se adentra en la frase con la esperanza de que ésta le vaya a aclarar el sentido de las cosas, el misterio se hace más espeso. La escritura senderiana presenta la característica paradójica de que la imagen de la realidad se hace más oscura con el discurso aclaratorio. La aparente aclaración se hace en realidad complejización, por motivos que nos tocará explicar más adelante.

Para introducir en su relato este lenguaje críptico, Sender suele usar de un procedimiento que consiste en darle la palabra a un personaje cuyo «perfil» le predispone a esta forma de expresión. Lo usa o, mejor dicho, lo reutiliza, ya que volvemos a encontrar en *La mirada inmóvil* la figura del viejo árabe ya presente, unos cincuenta años antes, en su primera novela, *Imán*. Esta vez, se llama Tarik-Ben-Tarik y aparece como un hombre dotado de un saber esotérico, lo que le permite formular misteriosas sentencias sobre la significación oculta del mundo que nos rodea:

Si hay eclipse solar al mediodía los animales vivos se acuestan y los muertos se levantan. (p. 159)

Hay en la tierra de los ciegos soles que nunca veremos nosotros. (*ibid.*)

Hay muchos universos y todos se nos muestran en el temblor de nuestra sombra sobre las aguas del estanque. (*ibid.*)

La ignorancia, como la enfermedad, son estados de merecimiento. (*ibid.*)

Comenta el personaje narrador:

La verdad, no sé lo que quería decir aquello [...]. A veces, creo que estaba un poco chalado, pero yo diría que a la manera sagrada, si la hay. (p. 159)

Este mismo Tarik, al final de uno de los capítulos que le están dedicados, propone una solución al problema de la cuadratura del círculo

(pp. 190-191). Se trata de un texto críptico por excelencia, sobre todo con el comentario que lo acompaña:

Cuando voy a ver a Tarik él parece ponerse un poco impaciente y no contesta a veces mis preguntas sobre la cuadratura del círculo, pero tal vez un día lo entenderé como los antiguos dogones y entonces iré a España y con la cuadratura del círculo podré resolver, supongo, todos los problemas que yo he creado desde aquel día de Annual. (p. 191)

Otros elementos de la «criptomanía» senderiana serán aquellas nociones recurrentes que siempre conservan una parte de misterio, por más que intentemos captar su significación a través de las sugerencias del autor: lo «ganglionar», lo «equinoccial», la «logosmanía», la «constante de Nínive», etc. También quedan sin aclararse completamente los conceptos que remiten a realidades comprobables, como los tuaregs o los dogones, pero a los que Sender confiere un sentido simbólico no del todo comprensible. En cuanto a los coduencosmas, que desempeñan un papel tan importante en la novela, no resulta fácil determinar qué significan exactamente respecto al personaje de Agamenón y a la persona de Ramón Sender. En particular, suelen aparecer con atributos (respectivamente, una campana, una trompetilla o chufaina y una brocha de pintar)¹⁵ cuya significación es completamente hermética, aunque es de suponer que habrá un simbolismo oculto en ellos. En algún momento, después de afirmar que «[Agamenón] sólo había logrado identificar total y absolutamente por entonces al coduencosma» (p. 102), el narrador parece contradecirse en la misma página hablando de este doble como de un personaje «incalificable», «que no podía definir». Tampoco queda bien claro el porqué de los nombres de los dos personajes principales, Agamenón y Helena, que remiten obvia y aun explícitamente a la historia troyana, pero sin que la referencia llegue a cobrar un sentido preciso. En fin, Helena parece resumir las impresiones del lector cuando le reprocha a Agamenón: «Tú siempre dejas en el aire una lucecita equívoca que suele desorientarnos [...]» (p. 90).

Llegamos a la conclusión de que asistimos en esta novela a una perversión de un aspecto fundamental del texto narrativo: la perversión de su función hermenéutica, es decir, de su función de desciframiento del sentido de la realidad. En *La mirada inmóvil*, como en otras novelas de Sender, no se trata de descifrar sino de criptar este sentido. Lo que parece resumirse en una reflexión del personaje narrador: «Hablo y que entienda el que pueda entender» (p. 222).

Ahora, después de todas estas consideraciones sobre la índole críptica de la escritura senderiana en esta novela, conviene tratar de comprender el porqué de semejante manera de proceder. Primero, salta a la vista que

¹⁵ Páginas 20, 196, 262, etc.

EL LUGAR DE SENDER

la ya aludida complejificación desemboca forzosamente en la idea de que existe otro sentido oculto detrás de las apariencias. Aunque el discurso narrativo de *La mirada inmóvil* se presenta a menudo como un discurso aparentemente intrascendente, no dejará, por supuesto, de tener su trascendencia. El problema está en determinar dónde se sitúa esta trascendencia y cuáles son sus características. Por otra parte, tan extraño modo de escribir relatos no puede sino señalarle indirectamente al lector otros rumbos, otras vías, otros caminos, los cuales participan evidentemente del símbolo. Digo «evidentemente», porque se trata de un fenómeno patente en cualquier novela, donde la escritura no vale tanto por lo que dice como por lo que sugiere más allá de su sentido literal y por lo que significa como postura ante la realidad y sus misterios. Pero lo que pasa es que en Ramón Sender se agudiza particularmente el proceso de simbolización de los medios expresivos, hasta llegar a los extremos que hemos señalado, hasta alcanzar un límite más allá del cual se pone en tela de juicio la viabilidad misma del relato. *La mirada inmóvil*, lo hemos dicho ya, es una composición narrativa que evoca al mismo tiempo un relato en descomposición, paradoja ésa que es el fundamento mismo sobre el cual se asienta la obra. Por eso yo la veo como una novela frágil, en equilibrio inestable, al borde de la delicuescencia, amenazada por una irremediable disgregación. Un caso límite, pues, que, precisamente porque es un caso límite, quizá nos permita entrever algo fundamental en la creación senderiana.

La significación, pues, hay que buscarla a otro nivel. Y, en la explicación de este «algo fundamental», puede servir de punto de partida un comentario de Sender acerca de «la gilipollez del pienso luego existo». ¹⁶ Semejante juicio implica por supuesto un rotundo rechazo del cartesianismo y de la postura racionalista ante la realidad. Rechazo en cierto modo confirmado por el elogio a Bergson, ¹⁷ abogado del intuicionismo como modo de conocimiento superior al de la razón. No hay duda de que procede de ahí la idea de una escritura que no se dejaría someter a una lógica narrativa estrecha:

[El coduencosma] es un narrador nativo, aunque como te decía es un tipo que habla de una manera razonable y por lo tanto un poco aburrida para nosotros. ¹⁸ (p. 216)

—Es que no hay sino soluciones irracionales —[proclama Agamenón] indignado y frenético. (p. 289)

Esta convicción de Sender la conocíamos todos, ya que él llevaba años afirmándola, pero en *La mirada inmóvil* la reafirma con una insistencia

¹⁶ Página 288: «Ni siquiera las cosas que vemos y tocamos existen. El que decía “yo pienso luego existo” creía decir algo, pero era una gilipollez cartesiana».

¹⁷ Página 33, p. 229.

¹⁸ El subrayado es mío.

JEAN-PIERRE RESSOT

obsesiva. Para un escritor la postura racionalista significa una mutilación, un terrible empobrecimiento de nuestras capacidades de comprensión de la realidad, porque «nuestra razón no puede ir más lejos de aquello que hemos hecho con nuestra razón» (p. 293). La razón es una facultad que, en la experiencia vital humana, se ve muy pronto limitada:

Lo razonable ya establecido no requiere atención. Y todo lo que los hombres tenemos es esa capacidad de atención de la cual depende cualquier posible realidad, ya que es en esa atención donde las cosas con sus afinidades relativas nacen y toman forma. *Lo explicable y razonable se extingue en la realización comprobada.*¹⁹ (p. 228)

Así se afirma una vez más la idea ya común de que el conocimiento no está ahí donde uno se lo imagina. El acceso a las verdades no pasa por la razón positivista, sino que tiene forzosamente un carácter esotérico. Hablando de Tarik y de su ciencia, dice el narrador:

No siempre lo entendía por las palabras —decía cosas raras— pero sí por la intención que veía en la luz de sus ojos. Una luz que parecía venir de otros siglos lejanos, pasados y futuros. (p. 174)

En cuanto a lo que intentan comunicarle sus coduencosmas:

Lo que pasa es que formaban parte esas nociones de un repertorio privado y oculto que no está al alcance de todo el mundo [...]. (p. 198)

Al lado de estas plasmaciones novelescas que son Tarik-Ben-Tarik y los coduencosmas, Sender imagina otras, más generales y *a priori* menos literarias, unos seres privilegiados que, según el narrador, tendrían acceso a aquella forma de conocimiento libre de las trabas del racionalismo: los niños, los locos, los tontos.

[Los niños] lo saben todo en materia de afectos que es algo que nada tiene que ver con la inteligencia. Viven los niños del tesoro de su inconsciente sabio y no necesitan más. *Los niños están en el centro de la sabiduría informable.*²⁰

También se recordará la fascinación del autor²¹ por la creencia, entre los beréberes, de que a los locos se debe respetarlos porque gozan de una penetrante sabiduría:

Tal vez sólo a los locos les está permitido alcanzar esa difícil verdad que nos es inaccesible.²² (p. 211)

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ En *Imán* y en esta misma novela (p. 155, p. 211).

²² Lo que explica la paradoja ya señalada: «Cuanto más locos más sabios».

EL LUGAR DE SENDER

Por lo que se refiere a los tontos, ahí está el ejemplo del personaje de Velázquez, el Bobo de Coria, cuya mirada encierra «la última y única verdad» (p. 317):

Ese Bobo de Coria conoce el secreto que todos buscamos, pero no puede decirlo desde la tela pintada. Es la única imagen que he visto en mi vida capaz de reflejar todo el saber del mundo. Un secreto que no podría decir, porque si lo dijera estallaría quizá el planeta. Ese enano tiene nuestro secreto. Todos los sabios del mundo lo buscan sin poder hallarlo, pero él lo tiene. (p. 295)

En su mirada de una tristeza y sabiduría indecibles están los últimos límites que el hombre puede alcanzar. (p. 290)

Como lo evoca esta última frase, el Bobo de Coria no debe solamente este privilegio a su condición de tonto. Es que también vive una situación límite, el límite de lo que puede soportar un ser humano:

El Bobo de Coria tiene el secreto porque ha descendido tan por debajo de toda posible dignidad humana que ha tocado ese fondo que sigue siendo inalcanzable para nosotros [...]. Muy por debajo de toda posible miseria entre las que conocemos y las que podríamos imaginar que son infinitas realmente, porque tienen sus raíces secretas en nuestro mundo inconsciente, tan insondable como el universo mismo. (p. 296)

Esto es precisamente lo que parece ocurrirle a Agamenón. Primero, cuando vive la situación extrema imaginada por el novelista (la de un desahuciado que muere por un cáncer), porque de esta manera se encuentra en una situación límite parecida a la que vive el idiota:

Llevo cincuenta años leyendo, pero no he aprendido nada de los libros. Todo lo que leo se me olvida. Entretanto, de esas profundidades oscuras e indeterminables donde me roe ahora la rata²³ iluminada por los rayos X, salen nociones mudas [...]. (p. 30)

Le pasa algo parecido durante el episodio marroquí de su vida, cuando acaba de cometer la espantosa fechoría de la traición:²⁴ como si esta experiencia de los límites del mal le hubiera puesto (idea varias veces expresada por Sender) en una situación privilegiada, «más allá del bien y del mal», para encontrar la sabiduría prohibida al hombre común.

Pero estos seres privilegiados (niños, locos, tontos, agonizantes, asesinos) no son capaces de comunicarnos este mundo prohibido al cual ellos acceden tan fácilmente. Sólo pueden expresar algo que no comprendemos:

¿No es ése el secreto de los idiotas y de los locos? La tristeza que vemos en los ojos de todos ellos es la amargura de poseer la verdad, de tener a cos-

²³ Así se imagina su cáncer.

²⁴ A partir de la p. 152, en el capítulo titulado «Un tiro en la cabeza, pero...».

JEAN-PIERRE RESSOT

ta de una degradación sin nombre la posibilidad de decir esa verdad sin ser comprendidos. (p. 231)

Ahora bien, todas esas ideas que Sender nunca dejó de afirmar con constancia y obstinación en su obra determinan evidentemente su concepción de la literatura y, en particular, de la creación novelesca. Para un escritor, estas convicciones plantean *ipso facto* la cuestión de la manera de escribir. ¿Cómo, con un medio expresivo puramente textual, entrever aquella verdad última y única a la cual llegaron los idiotas y los locos?

Lo más obvio es que si cualquier conocimiento es esotérico, lo primero que puede hacer el novelista es practicar, él también, una escritura en cierto modo esotérica. O por lo menos negarse a una forma de expresión demasiado racional y explicativa, rechazar el discurso referencial y analítico. Esto es lo que hace concretamente Ramón Sender, cultivando una escritura que vale no exactamente por lo que declara sino por lo que significa como permanente y desesperado esfuerzo por forzar intuitivamente los misterios del universo. La escritura de *La mirada inmóvil* es profundamente simbólica en eso de que detrás de su dudoso sentido literal se expresa *crípticamente* la posibilidad de una aproximación esotérica a la realidad. De tal forma que las perplejidades y el desconcierto que la lectura de la novela suscita en nosotros se deben al hecho de que, a pesar de ciertas apariencias, no aborda de frente la explicación de la Creación, sino de una manera *sesgada*, la cual, precisamente, no pretende nunca ser explicación sino posible intuición. La digresión, la divagación, la fragmentación, el juego con las palabras, la paradoja, el «criptismo» pueden explicarse y justificarse por la voluntad del artista de no permanecer nunca de frente, sino situarse *oblicuamente* para captar «esas zonas semidiscernibles de la realidad donde se fraguan los milagros» (p. 216).

Cuando el relato de Sender se pierde en ideaciones cientistas de muy discutible valor (especialmente en los capítulos que giran alrededor del personaje de Tarik), creo que nos encontramos con una actitud que ilustra ésta que acabo de evocar. Estas elucubraciones no deben tomarse al pie de la letra sino como expresión de otra tentativa para forzar la verdad por esa vía sesgada a la cual aludíamos. A ese respecto, merece particular atención lo que llamaré la «obsesión etimologista» de Sender. A lo largo de la novela (y como en muchas otras novelas suyas), el narrador se demora en explicaciones sobre el probable origen de ciertas palabras. No se trata de darle al lector una lección de lingüística sino de forzar el secreto de las palabras y de los nombres, atacándose a la misma materialidad del lenguaje, emprendiéndola con el significante lingüístico, retorciéndolo, triturrándolo con el análisis etimológico para que suelte una migaja de secreto. Cuando Sender encuentra una palabra anterior al griego y al latín,²⁵ la

²⁵ Véanse los ejemplos de «mueso» (p. 168) o de «chivani» (p. 169).

EL LUGAR DE SENDER

señala con fruición, como si esta palabra fuera una clave para penetrar el sentido profundo de las cosas:

[Huesca] venía del idioma osco anterior al viejo etrusco y al pelasgo, y desde luego al latín.²⁶ (p. 79)

Y por eso a Sender le fascinan las lenguas antiguas, el indoeuropeo, el vascuence, el «shela» de Marruecos, porque imagina que estas lenguas son una posibilidad de entrever el origen del mundo. En este caso también, la escritura desempeñaría su cometido simbólico, abriendo una puerta sobre un saber oculto.

Dicho de otro modo, se trata de practicar una escritura que enfoca la realidad «al bies», con la esperanza de propiciar la visión fugitiva de aquellos intersticios o entresijos por donde se revela a veces la esencia de las cosas:

[Los coduencosmas] son como ángeles sin alas ni belleza alguna, los pobres, que Dios ha puesto a mi lado para refrescar los *intersticios*¹⁸ de mi memoria y consolidarme a mí en las coyunturas. (p. 53)

En este caso, la aparente intrascendencia del discurso novelesco no sería un obstáculo para la «inteligencia» de las cosas, sino otro modo, quizá más eficaz, de alcanzarla. Fijémonos en esta frase que parece resumir con la mayor claridad la naturaleza de la escritura senderiana en esta novela:

Aunque [estas cartas de Agamenón] parecen no decir nada extraordinario dejan ver por los entresijos una perspectiva normalizante. (p. 201)

A fin de cuentas, lo que propone Sender no son respuestas ante los misterios de la realidad, sino una manera de abordarlos. Su escritura no pretende nunca agotar el sentido (de ahí su carácter críptico), sino solamente sugerir que el sentido de las cosas siempre estará donde no lo esperamos. De tal forma que si existe en esta novela una perversión de la función hermenéutica, como lo pretendo, es que *la hermenéutica es el tema mismo del relato*. La función hermenéutica está pervertida porque de lo que habla Ramón Sender es precisamente de hermenéutica. La problemática de la novela no es determinar *lo que vemos*, sino *qué tipo de mirada* debemos adoptar si pretendemos verlo. De ahí el símbolo de la mirada del Bobo de Coria, mirada inmóvil, mirada en apariencia vacía, pero cuya terrible vacuidad significa paradójicamente que el personaje posee los secretos del mundo.

Por eso surge varias veces la sugestión de que este discurso narrativo tan sorprendente, que se empeña en cultivar lo intrascendente hasta la casi

²⁶ Sobre estas calas etimológicas, véanse pp. 78-79, 130, 151, 157, 168, 169, etc.

JEAN-PIERRE RESSOT

insignificancia, bien pudiera ser, otra vez paradójicamente (y precisamente por su misma intrascendencia), la puerta de acceso a otro mundo, una puerta encontrada como por casualidad, gracias al ejercicio obstinado de una escritura más aleatoria que planificada. Al principio de la novela, Agamenón, al hacerse preguntas sobre su inesperada cura, emite la hipótesis:

O era un indicio con el cual alguien trataba de ponerle sobre aviso en relación con una segunda realidad que él ignoraba. (p. 32)

Y, más adelante, se imagina a sí mismo pasando por el centro de una vorágine:

[...] Ese centro oscuro que comunica con otro universo hacia el que apunto —vergüenza me da decirlo— en estas páginas. (p. 75)

Ahora bien, para alcanzar el centro, no hay que apuntar al blanco directamente, sino que hace falta adoptar una trayectoria oblicua, esta misma que supone la escritura senderiana en sus aspectos más desconcertantes. Esta escritura que se demora en la digresión, la divagación, la reiteración y el comentario intrascendente sería una manera de intentar alcanzar el centro por la periferia: como sin quererlo, esperando un azar favorable para encontrarse en el centro de la vorágine. Por eso, *La mirada inmóvil* da a menudo esa impresión de relato aleatorio, pero obstinado, en el cual el narrador estaría buscando su camino a puros tanteos y cambios de rumbo, probando cosas, abandonando otras. La misma novela en su totalidad no tiene otro propósito sino el de llevarnos desde la periferia de la vorágine hasta el centro donde está el punto de una posible revelación: la mirada del bufón Calabacillas, alias «Bobo de Coria», del cuadro de Velázquez.

Y hay más: instrumento para alcanzar el centro de la vorágine, la escritura, con las características que hemos apuntado, es ella misma vórtice. La propia novela también, tal como la concibió el autor, tiene algo que ver con una vorágine. Entonces es cuando *La mirada inmóvil* se nos aparece como ilustración de la gran idea de Sender, la que justifica toda su obra escrita y su manera tan personal de escribir literatura. Esta idea es la del poema único, en el cual la práctica pertinaz de la escritura cobra todo su sentido:

No dejaré de ser un explorador que abre vías hacia ese poema único que nadie ha escrito aún y que el mundo entero espera aunque todo el mundo sabe, también, que nadie lo va a escribir. (p. 75)

La mirada inmóvil, Sender lo afirma reiteradamente, participa del proyecto de llegar a escribir la «Evidencia Indecible» (p. 319), por lo menos simbólicamente:

Tenía que comenzar cuanto antes convocando a sus trasuntos como los había convocado en el hospital [...]. Sabía que ellos acabarían por devolver-

EL LUGAR DE SENDER

le toda su salud. O de dictarle el poema único. De hecho habían comenzado ya. Pero habría que entenderlos, lo que no era del todo fácil. (p. 63)

[Los coduencosmas] Tienen en secreto algunos versos del poema total, es decir del centro del vórtice hacia el que va la Vía Láctea y sus miles de millones de soles. (p. 72)

Yo me salvaré contando un cuento. El cuento que todos esperan desde el comienzo de las edades.

Porque sólo hay un cuento. Ese cuento, yo lo escribiré. (p. 114)

En realidad, no es sólo *La mirada inmóvil* la que representa esa tentativa de escribir el cuento único. Son aquellos miles y miles de páginas, escritas a lo largo de su vida, páginas distintas todas pero que significan todas una misma voluntad reiterada de comprender los misterios del universo. Cada obra de Sender, a imagen de su *Libro armilar de poesía*, que, con este título, se designaba a sí mismo como figuración escrituraria del universo, es el poema único con que él soñó durante toda su vida.