

## El héroe cansado: Sender en 1968-1970

José-Carlos Mainer  
Universidad de Zaragoza

Creo que el caos se acerca y que se va a armar la de D. es C. No sé si lo veremos. Yo no tengo gran interés porque sé de antemano lo que sucederá y para los viejos será bastante incómodo. En todo caso, habremos vivido un periodo histórico excepcional y los que vengan luego nos recordarán con simpatía —espero—. Aunque por mi parte se pueden ir todos al diablo y me da lo mismo que me recuerden o que me ignoren. (Carta del 30 de octubre de 1970 a Joaquín Maurín, en *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín [1952-1973]*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995)

### LA FORJA DE UNA SENSIBILIDAD

Se discutirá mucho tiempo sobre si la de 1968 fue una crisis decisiva o un invento reciente de los medios informativos y de la nostalgia de los Peter Pan de turno. Pero cuando el río suena agua lleva... Como Frank Kermode ha señalado, la percepción de nuestra época está marcada por el signo de lo escatológico, por la premonición o la conciencia del final, y de ahí la importancia que entre nosotros cobran las nociones de transición,

## EL LUGAR DE SENDER

crisis, decadencia o renovación: «La idea de que nuestra época se encuentra en una relación extraordinaria con el futuro parece ser una condición relacionada con el ejercicio de pensar sobre el futuro que supongamos».<sup>1</sup>

Los años sesenta se nos ofrecen como el fin de una época y el comienzo de otra: en ellos dejaron de gobernar la mayoría de las figuras que habían dirigido la segunda guerra mundial y accedió a la vida pública una generación ya no tan decisivamente marcada por el pasado; en ellos se conoció una efímera ilusión de renovación ideológica y de esperanza (Jruschov, Kennedy, Juan XXIII) y la emergencia de luchas revolucionarias vinculadas al resurgir del Tercer Mundo (Cuba, Congo, Argelia). Aunque pronto no quedó nada de ello: Juan XXIII desapareció en febrero de 1963 y Kennedy murió en noviembre del mismo año; Jruschov cayó en el 64 y el Che murió en 1967, cuando ya empezaba a resquebrajarse el idilio de la revolución cubana con la intelectualidad progresista. A pesar de ello, la segunda mitad del decenio parecía tachonada de una constelación de utopías: la píldora anticonceptiva liberaba el ejercicio sexual del miedo ancestral al bíblico castigo del embarazo; el *hippismo* ofrecía una alternativa tribal a la aburrida relación interindividual y a la dependencia del consumismo; las nuevas drogas presentaban tentadores ámbitos de alucinación y el ácido lisérgico entraba en la mitología de la liberación, mucho más que la más doméstica marihuana; McLuhan proclamaba, con el fin de la Galaxia Gutenberg, una sociedad más fluida y universalizada, la «aldea global»; la carrera del hombre a la Luna ofrecía —al margen de su uso militar— una dimensión de sueño colectivo. El año de 1968 ofreció el paroxismo de esos signos contradictorios: por un lado, murieron a mano airada —abril y junio— Martin Luther King y Robert Kennedy mientras que la URSS interrumpió la primavera de Praga con la fuerza de sus tanques de agosto; pero, por otro, se iniciaron las conversaciones de paz sobre Vietnam y se vivió un movimiento juvenil que comenzó en Alemania —movilizaciones contra la prensa de Axel Springer— y tuvo su apogeo en París en los sucesos del 3 al 15 de mayo.

No era fácil decidir si uno se hallaba ante una aurora o un crepúsculo cuando se tenía cumplida la sesentena. Los escritores que frisaban en esta edad, como Sender, habían formado su sensibilidad —lo que Baroja llamaba el «fondo sentimental del escritor»— en los años treinta como herederos de una circunstancia histórica que abarca desde la guerra europea y su desmovilización hasta las vísperas del segundo holocausto mundial, en torno a algunas ideas muy claras: la desconfianza de la vanguardia respecto a la tradición anterior, la solidaridad con los desposeídos de cualquier orden —proletarios o seres marginales—, la hegemonía de lo afectivo, intuitivo e irracional sobre el intelectualismo, la esperanza en la revolución y la convicción de que la literatura podía tender un puente

<sup>1</sup> Franck KERMODE, *El sentido de un final. Estudios sobre teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983, p. 96.

hacia el futuro. Se creía resuelto todo si se acomodaba el individualismo innato del escritor a la vivencia solidaria de la revolución, a través de un acto de fe y una entrega heroica a la causa. Los textos senderianos de los años treinta son una fecunda mina al propósito<sup>2</sup> pero su caso no es único. Hallaremos lo mismo en los escritores británicos de los años treinta que tuvieron su prueba de fuego en la guerra civil española. En ella murió —como John Cornford y Ralph Fox— Christopher Caudwell, autor en 1937 de un libro clave, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of the Poetry*, en cuyo capítulo VIII, «The World and I», leemos: «In each man “truth” takes the form of *perception* —what is seized of reality with his senses— and *memory* —what is active at any moment of former perception—, affecting his present perception. Because these human consciousnesses acquire tremendous power when their contents emerge organised by association, and become truth, they reflect back again with increasing penetration of the individual, whose memory and perception thus become more and more modified by being in society». De ese modo, el arte es, frente a la ciencia, «organised emotion attached to experience» y «the social ego that endures all and enjoys all and by its experience organises all, makes available for the individual a whole new universe of inner feeling and desire».<sup>3</sup>

Llaman la atención ese léxico posesivo, casi erótico, respecto a la incitación de la realidad y la confianza en la jubilosa interacción de lo individual y lo colectivo bajo el imperio de la buena fe. Caudwell se había interesado, como tempranamente lo haría Sender, por D. H. Lawrence, en quien vio un precursor de ese cambio: «La importancia de Lawrence como artista radica en que se dio cuenta de que el artista no puede existir hoy, de que el artista tiene que ser el hombre que odie las relaciones del dinero y el mercado, un hombre profundamente interesado en las relaciones entre personas [...]. Sentía que la Europa de hoy estaba moribunda; por eso se volvió a otras formas de existencia en México, Etruria y Sicilia, donde encontró, o creyó encontrar, sistemas de relaciones sociales en los que la vida fluía con mayor felicidad y más sentido».<sup>4</sup> ¿Cómo no relacionar esta

<sup>2</sup> Cfr. simplemente las excelentes apreciaciones sobre el tránsito del anarquismo al comunismo y sobre la función y retórica del periodista de combate en la reciente y fundamental monografía de José Domingo DUEÑAS, *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995.

<sup>3</sup> *Illusion and Reality. A Study of the Sources of the Poetry* (1937), Londres, Lawrence and Wishart, 1975, p. 138.

<sup>4</sup> *La agonía de la cultura burguesa*, Barcelona, Anthropos, 1985, p. 35. La curiosidad de Sender por D. H. Lawrence es antigua. Anoto ya las primeras menciones en dos artículos sobre *Canguro* anteriores a la guerra civil («Canguro y el individualismo», *La Libertad*, 27-9-1934, y «Sobre unas palabras de Gorki», *La Libertad*, 30-9-1934), aunque el interés proseguía en los primeros años del exilio («D. H. Lawrence: The Fatalities of Light and Shadow», *The New Leader*, 31, 41 [1948]). En mi trabajo «Antropología del mito: *El rey y la reina* de Sender», *Letras aragonesas. Siglos XIX y XX*, Zaragoza, Oroel, 1989, pp. 209-229, apunto otras huellas y una posible relación de *El amante de lady Chatterley* con el relato citado.

## EL LUGAR DE SENDER

actitud con el *dandy* senderiano de su espléndido libro *Proclamación de la sonrisa* o con su búsqueda de los valores primigenios en su descubrimiento de México o del mundo rural aragonés en *El lugar de un hombre?*

Pero, a la altura de 1968, nada era tan fácil. Jean Paul Sartre, nacido en 1905, lo vio con claridad en una entrevista que en 1969 publicó *New Left*. Tras la experiencia de la resistencia y de la guerra, lo heroico era el esfuerzo de ser fiel a sí mismo en tiempo de normalidad: «Il fallait que le personnage d'avant la guerre, qui était une sorte d'individualiste égoïste, stendhalien, soit plongé malgré lui dans l'Histoire tout en gardant encore la possibilité de dire oui ou non, pour pouvoir ensuite affronter les problèmes inextricables de l'après-guerre comme un homme totalement conditionné par son existence sociale, mais cependant suffisamment capable de décision pour réassumer ce conditionnement et en devenir responsable [...]. Je crois qu'un homme peut toujours faire quelque chose de ce qu'on a fait de lui».<sup>5</sup> El escritor confesaba allí mismo que había tardado en reaccionar ante los sucesos de 1968, como —apostillaríamos nosotros— había tardado en hacerlo ante la *drôle de guerre* de 1939. Y es significativo que su esfuerzo de estos años se despliegue en dos direcciones aparentemente contradictorias: por un lado, el decidido servicio a los grupúsculos ultraizquierdistas —que incluyó la venta callejera del periódico *La Cause du Peuple*— y, por otro, una meditación sobre la condición intelectual, heredera del XIX, donde mezcla el masoquismo y la soberbia con las huellas intelectuales de Marx y Freud: tanto en la evocación de su propia infancia al escribir *Les mots* (1964) como en la trabajosa redacción de *L'Idiot de la famille*, reconstrucción de la vida de Flaubert cuyos dos primeros volúmenes aparecieron en 1971.

Pero otros escritores, quizá menos seguros de sí mismos, se encontraron con el turbio espejo de su envejecimiento y, en el fondo, de su defecación. En 1967 la revista *Remparts* dio a conocer que la CIA había financiado las actividades del Congreso Internacional por la Libertad de la Cultura. Muchas revistas izquierdistas quedaron salpicadas: en *Encounter* dimitieron Spender y Kermode, en el mundo hispánico se asistió al hundimiento de los *Cuadernos* (que un día fueran del «Congreso por la Libertad de la Cultura») y se confirmó el apoyo de aquellos fondos a la «American Literary Agency», dirigida por el ex trotskista Maurín y para la que Sender entregó 663 artículos entre 1953 y 1975 («Los libros y los días»). Y lo cierto es que, desde 1939, el compromiso de Sender había evolucionado mucho. Primero, había sido el desencanto del comunismo, una etapa que fue común con otros grandes escritores de su tiempo (Gide, Steinbeck, Orwell, Dos Passos...) y que quizá algún día habrá que revisar sin el apa-

<sup>5</sup> «Sartre par Sartre», *Situations, IX.. Mélanges*, París, Gallimard, 1972, p. 101. Cito por su traducción española en la antología *Sartre: poder, violencia y revolución*, introducción y selección de José Luis RODRÍGUEZ, Madrid, Revolución, 1987, p. 175.

sionamiento de estos años penúltimos: el rescate de Albert Camus —un escritor que Sender apreció enormemente— marca el camino de una revisión sin venganzas mezquinas. Más adelante, comprobamos la presencia en su narrativa de fuerzas oscuras que inevitablemente metaforizan esa decepción —el mal, la culpa, el destino— y que, muy a menudo, plasman por añadidura una oscura manía persecutoria respecto al comunismo —tan visible en *La esfera*, *Los cinco libros de Ariadna*, la última parte de *Crónica del alba*— que nunca será fácil determinar si correspondía a un temor real o a una voluntad de autojustificación.

Creo que —como le sucedió tempranamente a Robert Graves— la adopción de la novela histórica como género fue, por parte de Sender, una parábola de esa nueva reflexión sobre la realidad, donde juntaba el predominio de la fatalidad colectiva sobre la libertad individual y, a la vez, entonaba la elegía del héroe ya imposible en tiempos de escarnio y burocratización. La novela histórica fue para él una forma vicaria de la tragedia, en definitiva. Pero su mundo literario fue adoptando también otras direcciones muy significativas de ese proceso: el regreso a la infancia feliz como edad de inocencia (liturgia celebrada en torno a la invención de Pepe Garcés en *Crónica del alba*) y el exorcismo en forma de parábola del héroe autobiográfico (*El verdugo afable* y *Los cinco libros de Ariadna*, libros que son rapsodia de otros temas: lo folclórico, la alegoría, la guerra civil...). Y de ahí vino también el interés por autores con los que compartía —de un modo u otro— experiencias: con Louis Ferdinand Céline, la aversión por el convencionalismo burgués; con Albert Camus, el repudio de la violencia revolucionaria; con D. H. Lawrence, la búsqueda de la vitalidad espontánea; con Arthur Koestler, la precoz vivencia autobiográfica de la subversión.<sup>6</sup>

#### EL REGRESO DE LOS FANTASMAS: LA VIDA EN LA OBRA

En lo personal, los años 1968-1970 estuvieron para Sender marcados por su lenta reincorporación a la literatura española, algo que vio con una mezcla de recelo («sí, hay que andar con cuidado con España. Todo el mundo me quiere mucho al parecer, pero andan insultándose unos a otros con motivo de mi resurrección en España»)<sup>7</sup> y de entusiasmo renovado. Le otorgaron el Premio Ciudad de Barcelona de 1966 pero, a cambio, el direc-

<sup>6</sup> Mencionaré los artículos «Camus and Panic», *The New Leader*, 31, 41 (1948); «Celine, again», *The New Leader*, 32, 40 (1949); «Lawrence, solitario animal de Dios», serie «Los libros y los días», abril de 1953; «A. Camus o la voz de Francia», *id.*, febrero de 1954; «Sobre las memorias de Koestler», *id.*, noviembre de 1954; «Camus y la difícil inocencia», *id.*, noviembre de 1957, entre otras fichas que trae Charles F. KING, *Ramón J. Sender: An Annotated Bibliography. 1928-1974*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1976.

<sup>7</sup> *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, ed. Francisco CAUDET, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995, p. 618.

## EL LUGAR DE SENDER

tor del *Heraldo de Aragón* no contestaba la oferta de colaboración formulada por la American Literary Agency. Maurín le recomienda: «No te aconsejo que vayas a España de manera inmediata [...]. Y cuando vayas creo que ha de ser *provisionalmente* sin abandonar este país definitivamente. En España te respetarán más si no das la impresión de que *regresas*, como hizo torpemente Casona, entregándose de hecho. ¿No crees?».<sup>8</sup> En julio de 1968 fracasó el proyecto de un primer viaje a España por la «dudosa y sospechosa conducta de la gente de la embajada española en Washington (que me llaman por teléfono una y otra vez para decirme que han enviado telegramas cifrados —no sé por qué cifrados— preguntando si pueden darme el visa político sin pasar por las vejatorias preguntas y cuestionarios de costumbre) y que ni obtienen respuesta de Madrid ni se atreven a actuar por su cuenta... Después de todas estas cosas he decidido que se vayan al diablo».<sup>9</sup>

En estas circunstancias, los acontecimientos de 1968 suscitaron, sin duda, un retoñar de antiguas situaciones. ¿Podía llamarse «revolucionario» lo que estaba viendo por el mero hecho de que existía un franco repudio de la hipocresía burguesa? ¿Alboreaba una nueva civilización destinada a enterrar el odio y el rencor de la guerra fría? «Sí —escribía a su amigo Maurín—, lo de Checoslovaquia es estupendo [...]. Albricias. Los rusos se van a enterar por fin de lo que es una revolución marxista con democracia funcional».<sup>10</sup> Los ensayos que Sender publica en estas fechas son, pese a su tono divagatorio y hasta frívolo, muy reveladores: es cierto que en mayo del 68 —cuando surgían las barricadas del Barrio Latino— escribía ¡sobre la Atlántida!, pero lo cierto es que, en las semanas sucesivas, lo hace sobre el diario del Che y sobre las obras de Bertrand Russell, Solzhenitsin, Karen Blixen e incluso acerca de la música de los Beatles (con una primera alusión a la *bossa nova* que luego veremos reiterada); el 10 de enero discurría sobre Malraux y Cohn-Bendit, y en julio lo hacía sobre el LSD...<sup>11</sup>

Los términos de esta curiosidad se hacen más patentes si tomamos la colección de *Ensayos del otro mundo* (1970), impresa en España. El propio título patentiza la confirmación de su extrañamiento y el primer artículo, «Miserias y grandezas del viajar», metaforiza de cierto su condición de transeúnte indiscreto: si en 1935 Sender fue el *dandy* que escribía *Proclamación de la sonrisa*, ahora se contempla como el viajero ocasional que observa sin comprometerse. No deja de ser reveladora la insistencia en los recuerdos del espíritu de los años treinta, que afloran por inevitable comparación con un mundo que, de nuevo, advierte convulso e inseguro. La

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 629.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 654.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>11</sup> Referencia más completa de estos artículos puede verse en la citada bibliografía de Charles F. KING, pp. 196-205.

hallamos, por ejemplo, en un artículo sobre Chaplin («Chaplin a propósito de Upton Sinclair») donde consigna: «Fue en aquellos tiempos de esplendor de Chaplin cuando se nos ocurrió pensar que la más alta sabiduría tenía cara de payaso. Una cara impávida y lunar de clown. ¿Se acuerdan ustedes de la cara de Einstein? ¿Y de Max Jacob? Y, sin ir más lejos, del nonagenario ilustre Bertrand Russell?». <sup>12</sup> En aquella sazón, Russell era el activo presidente del Tribunal de su nombre y el ejemplo de un incómodo testigo que, desde principios de siglo, venía hostigando la buena conciencia del mundo occidental: «Tal vez hombres como él no sólo tienen derecho a decirlo todo, sino que están obligados a hacerlo. O por lo menos a intentarlo. Es un ejemplo para los demás mortales, un arquetipo y un modelo universal. Todo el mundo va a aprender algo con él». <sup>13</sup> Pero no solamente son los hombres comprometidos quienes desgranán su lección. También están los tibios inquietos o los que huyeron del conflicto en busca de nuevos derroteros: así, se presenta una buida y emocionada evocación de Somerset Maugham, escritor vagabundo, y el recuerdo pertinaz de otro nómada, D. H. Lawrence («todo lo que dijo Lawrence a lo largo de su extensa obra fue que no debemos ser entidades morales, ni intelectuales, ni esteticistas, ni civiles, ni religiosas, ni políticas. Que debemos ser vitales. Con eso quería decir que antes que nada son los instintos y que nadie debe avergonzarse ni mucho menos defenderse de ellos»). <sup>14</sup>

Pero el ensayo más revelador del libro es «Los golfos de Buda y otros inocentes excesos», una reflexión personal sobre el *hippismo* californiano, al que ve —tan significativamente— como una caricatura de la protesta y la desazón que él conoció treinta años atrás: «Estos granujas del dharma —comenta— son hijos en España del Valle-Inclán de los esperpentos; en Inglaterra, de Hardy, de Lawrence, de Huxley; en los Estados Unidos, de Dos Passos, Faulkner, Dreiser, Steinbeck; en Francia, de todos los modernos, desde Zola a Gide, incluidos Anatole France, Malraux, Mauriac, Valéry. Todos estos autores habían encontrado una vía cómoda para explayar su talento: la negación [...]. Para dejar una obra como la de Cervantes, Bacon, Goethe, Balzac, serena, rica, profunda, y sin la afectación de la protesta por la protesta, hace falta genio. Nosotros, en nuestro tiempo, sólo tenemos talento y habilidad. Sobre todo, habilidad». <sup>15</sup> Es indudable que el mal de la negatividad está también dentro de él mismo, pero lo que no acepta es ser reo de la «miserable superioridad» que afectan los *hippies*. Su mundo pudo ser confuso y equivocado pero fue heroico cuando menos. Por eso, cuando se oye llamar *square* por aquellos vagabundos, reacciona enarbolando el recuerdo de su juventud: «*Square*, ¿yo? ¿Cuántas

<sup>12</sup> *Ensayos del otro mundo*, Barcelona, Destino, 1970, p. 54.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

## EL LUGAR DE SENDER

veces han estado ustedes en la cárcel por sostener ideas contrarias a las establecidas? ¿Cuántas noches han dormido al lado de una fila de muertos de guerra al aire libre creyendo que eran soldados vivos de su compañía? ¿Cuántas veces han arriesgado su vida en contiendas civiles para mantener y defender sus principios? ¿Ninguna? Pues yo, sí». <sup>16</sup>

De la misma fecha de 1970 es otra colección de narraciones de naturaleza autobiográfica que nunca ha llamado mucho la atención, pese al valor testimonial y artístico de los trabajos allegados. Me refiero a *Relatos fronterizos*, que, de nuevo, es un rótulo oportuno y expresivo, no sólo porque todos se refieran a ese territorio físico sino porque apuntan a una concepción liminar de la vida moral: la del que está a regañadientes en el ámbito de lo convencional pero también con un pie en el territorio de la utopía donde pueda armonizarse la conciencia y la biografía. Como dice al final de «Velada en Acapulco», tras oír la confesión de un tipógrafo mexicano que hizo la revolución y ha sido terriblemente desdichado en su vida personal: «—Pobre hombre. —¿Por qué? —Porque estamos entrando en un tiempo en que ninguna de esas verdades tendrá sentido. —Pero siempre queda la conciencia de cada cual. El tribunal secreto». <sup>17</sup> Esa necesidad de comprender los motivos del comportamiento humano preside todo el libro y sorprendentemente le acerca a dos significativas figuras de la vida marginal y violenta en las ciudades norteamericanas de los años sesenta. En «Adiós, pájaro negro», el protagonista es un muchacho negro que asalta su casa y que resulta ser un... *respetuoso* violador de mujeres blancas que acaba muerto por olvidar tirar la pistola al entregarse a la policía. En «Pantera negra» le visita un atracador que blasona de la ideología que traduce el título —la de los «black Panthers»— y que resulta ser un desdichado de vida errática y patética inocencia. «¿Pero ha entendido nunca nadie ninguna cosa realmente importante en nuestro universo, dorado de sol durante el día y negro de sombras por la noche?», se pregunta al cabo Sender, dejando consignada en esa deliberada secuencia negativa —«nunca nadie ninguna»— la obstinada cerrazón de un mundo pero que, sin embargo, contrasta implícitamente con el seguro y tranquilizador ritmo de la naturaleza. Pero ese contraste que aquí se esboza lo hemos de ver más adelante ampliarse hasta constituir un *leit motiv* sistemático del último Sender y, a la vez, un guiño de continuidad con el Sender de siempre.

Quizá la mejor joya del conjunto sea «Aventura de Texas», episodio narrado en una delatora primera persona, que recoge una historia —real o ficticia— de sus primeros días en Estados Unidos, donde —como se sabe— llegó en 1940 con un visado que avaló la propia Eleanor Roosevelt.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 50. La dramática escena del soldado que duerme inadvertidamente junto a los cadáveres está narrada en *Imán*, ed. Francisco CARRASQUER, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, p. 32.

<sup>17</sup> *Relatos fronterizos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1970, p. 351.



Nos cuenta que, viajando en un autobús por Texas, conoció a dos pasajeras, una anciana mexicana y su nieta, que padecía una fuerte fiebre, con las que estableció una superficial relación de afecto. En la parada de Pecos, decide acompañarlas a la compra de una aspirina y es testigo de la silenciosa negativa de la farmacéutica, a atender a los extraños: «Nunca había podido imaginar lo que era “no ser nadie” para alguien. No ser absolutamente nadie [...]. Yo no existía para aquella hembra, ni Yolanda ni su abuela, mexicanas. No habíamos nacido, no desplazábamos aire, ni ocupábamos lugar. Por eso ella no nos veía, se negaba a vernos».<sup>18</sup> De nuevo, la insistencia estilística en la negación revela la profunda verdad que se busca: la insolidaridad como constante de la vida humana y, sin embargo, la obstinada necesidad de que haya «un lugar» para el ser humano, como postulaba el bellísimo título de 1939.

Otra vez, la autobiografía —y, por ende, el exorcismo del pasado de 1930-1940— está presente en varios lugares del volumen. «Gaceta del acabamiento de Neuendorf», por ejemplo, es una evocación del antiguo traductor de *Imán* al alemán, que murió en el bombardeo de Dresde y cuya andadura anticipa algo el artificio de *Nocturno de los 14*, como veremos enseguida. En «Despedida en Bourg Madame», Sender acude de nuevo al lugar por donde salió de España en 1937 y encuentra ahora a unos campesinos que abandonan el país por otros motivos. «Yo también salí de España algunos años antes por el mismo lugar de la frontera [...]. Nos consideraban tipos siniestros. En mi caso y en el de cada fugitivo había sólo una callada desesperación. Digo, en 1939».<sup>19</sup> Y perdió «el eco (era cuestión de un eco) de la risa de mis antiguas novias adolescentes, todas tan dulces y femeninas, por una razón u otra. El eco de los llantos de los niños recién nacidos que quedó vibrando en las paredes de mi hogar [...]. Perdería —había perdido ya— los reflejos del verde del Retiro en los cristales de la ventana de mi estudio. El gañido de los pavos reales de la Casa de Fieras [...]. Y también los rugidos de los leones hambrientos que oía desde la cama».<sup>20</sup> Eso ha acabado por ser la guerra: el desgarrón. No hay otro sentimiento más solemne ahora que «nuestra patria va a ser pronto extendida y dilatada enormemente. Va a ser pronto el planeta entero, el planeta que sigue girando en su eje, bien ajeno y bien despreocupado de nosotros, sus hijos».<sup>21</sup> Una suerte de vertiginoso *zoom* cinematográfico nos ha llevado desde la enumeración del pasado sentimental —con insistencia en un ámbito de animales que parecen aludir al paraíso terrenal perdido— a un porvenir de fría convivencia en un mundo feliz, quizá como el de Huxley,

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 117.

## EL LUGAR DE SENDER

concebido en términos cósmicos, casi newtonianos. Pero, mal que pese a la deshumanización de la última imagen, al autor no podrán arrancarle la dramática realidad de haber vivido la felicidad —como recuerda en *Bourg Madame*— o la injusticia, como proclamaba ante los *hippies* de California: tras la muerte de su mujer y de su hermano y la pérdida de sus hijos, «uno ha vivido realmente, desde entonces, en la frontera. No en la frontera geográfica, sino la otra, la que separa la vida de la muerte. Al borde del abismo». Y esa es una frontera «sin aduanas ni policías que busquen en las maletas mandíbulas con oro en los dientes. En esa frontera que todos cruzaremos un día. Tú también, lector amigo o enemigo, quién sabe».<sup>22</sup>

### EN LA VIDA DE IGNACIO MOREL Y LA «FATIGA ANTICIPADA DE LA VIOLENCIA»

Esa acusada sensación de extrañamiento se encarnó también en los protagonistas de las novelas de estos años. Tal fue el caso de *En la vida de Ignacio Morel* (1969), un relato al que la concesión del Premio Planeta enajenó la benevolente expectativa de los lectores progresistas y que fue unánimemente calificado de obra menor, cuando no de entrega sonrojante a los dictados de la comercialidad.

Bastantes años después, aparece, sin embargo, como uno de los libros más logrados de su última etapa. A primera vista, contiene elementos ya conocidos de sus obras anteriores. La introducción de un tono sarcástico —a modo de eco deformado de la acción principal— mediante la inserción de la comedieta *Los cuatro enanitos* parece tener que ver con la estructura de *El rey y la reina*, que, como se recordará, también incluye el recurso a los títeres (por otro lado, esa farsa del prepotente enano millonario enamorado de Güeny y engañado por ella tiene un vago parecido a la «aleluya erótica» *Amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín* de Federico García Lorca). Es evidente que —como sucedía en la tensa novela-apólogo de 1947— la presencia de esa fábula escénica no hace sino evidenciar el cerco que lo brutal, lo esperpéntico, lo horrible cierran, partiendo de nuestros propios instintos, de nuestro propio interior, sobre la normalidad burguesa cotidiana. Y ese va a ser el argumento secreto de toda la obra...

Pero hay otros elementos en la obra que reiteran la misma función subversiva: así sucede con el argelino Darlbeida y su turbia amiga lesbiana. El argelino es, como ha visto Marshall J. Schneider,<sup>23</sup> el «maestro» de Ignacio en el uso de los instintos y en la arbitrariedad de la relación entre la imaginación y la realidad. Pero también la presencia del niño hidrocéfalo y del

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>23</sup> «Life Parodying Art: Exemplarity and Verosimilitude in Ramón J. Sender's *En la vida de Ignacio Morel*», *RHM*, XLV (1992), pp. 60-71.

JOSÉ-CARLOS MAINER

«esclavo» annamita Thuan en la rígida casa burguesa de *monsieur y madame* Maissonave, en Argenteuil, significa otra apertura hacia los confines sórdidos de la vivencia humana. Como lo es la historia del judío al que sus verdugos hicieron elegir cuál de sus hijos ha de ir al campo de concentración y cuál permanecer para cuidarle, tras lo que deciden invertir los papeles asignados: el espantoso apólogo nos recuerda, por otra parte, la inevitable cercanía moral de los años del holocausto... Quizá no esté de más recordar que otro aragonés de 1900, Luis Buñuel, también debió de sentir en estos años el retorno del aroma subversivo de los años treinta y, con ellos, de lo más iconoclasta de su juventud: recordemos, por ejemplo, que rueda en 1967 *Belle de jour* sobre una tonta novela de Joseph Kessel y en 1972 *Le charme discret de la bourgeoisie*, dos filmes que son una carga de dinamita en los cimientos de la hipócrita burguesía francesa que en 1930 había rechazado la provocación de *L'Âge d'Or*.

Y mucho de burlona complacencia en el derribo de la respetabilidad convencional tiene también nuestro libro. Por todo ello, la mescolanza de muerte y placer (de la clandestinidad del episodio y de la naturalidad del orgasmo que acaba por el óbito) que se produce en la relación central de Ignacio Morel con *madame* de Saint-Julien no nos coge de improviso: en una sociedad tan hipócrita y pautada, la subversión solamente puede anidar en la casualidad y la tragedia en la vulgaridad de la visita a un *meublé*. Pero tampoco es casual el hecho de que aquella muerte inopinada suscite la curiosidad erótica del resto de las mujeres del Liceo; también entre ellas el oscuro instinto del deseo se impone a la precaución o al temor, como en los deudos y en la policía la discreción y —en el fondo, la admiración— se superpone a la posible venganza. Resulta tentador preguntarse si Javier Marías conocía este relato senderiano al escribir *Mañana en la batalla piensa en mí*, donde, como se recordará, todo gira en torno a la perturbadora imagen de una muchacha casada muerta accidentalmente en brazos de su amante ocasional. Pudieron uno y otro escritor tomar ese elemento de la trama de una noticia periodística (como el propio Sender reconoció respecto a su novela) pero, tanto en un caso como en otro, lo que importaba artísticamente era rellenar de sentido el acontecimiento banal: en Sender, esa proclividad aciaga de la posesión física ya alentaba desde *El rey y la reina* y *El verdugo afable*, aunque aquí la asociación de erotismo e inmolación adquiriera, a mi entender, un significado subversivo que faltaba antes; en el hermoso libro de Javier Marías, la peculiar implicación de amor y muerte, fatalidad y deseo, culpa e inocencia, provenía, sin duda, de la trama central de su novela anterior, *Corazón tan blanco*, e incluso de la aventura amorosa central de *Todas las almas*.

Como el Ramiro Vallemediano de la ya citada *El verdugo afable*, Ignacio Morel aparece bajo las especies de un hombre señalado por el destino. Y eso se formula con una insistencia reveladora a lo largo de todo el libro: es hijo de exiliados españoles —los tristes parias de una sociedad alarmada— y tiene desde su infancia lo que Sender llama, con sugestiva troque-

## EL LUGAR DE SENDER

lación léxica, la «fatiga anticipada de la violencia». Intenta hacerse una vida de rutina —lo que significa mantener las cosas y los riesgos a prudente distancia— pero su propósito será quebrantado por el acoso del absurdo. El que tenga cuidadosamente grabada en magnetófono su obra *Los cuatro enanitos* y que haya decorado su estudio con fotos ampliadas de sus amigas revelan esa voluntad de prevenirlo todo y de rodearse de un ámbito doméstico y autosuficiente. Pero algo de su propio aspecto físico le traiciona y revela la realidad interior de su naturaleza. En el capítulo titulado «Miércoles augural» le vemos «afeitado, con el pelo bien cortado y los zapatos limpios, podría ser secretario de un comité de filantropía, pero en realidad era un vagabundo “decente”». <sup>24</sup> Al ver morir a Marcelle en el capítulo «Viernes venusto», «Ignacio pensaba: “Alguien me ha traído a la vida, y el que me ha traído es responsable. Yo no tenía interés alguno en venir”. Pero comprendía que la vida estaba muy bien en sus fondos gozaderos». <sup>25</sup> ¿Qué son esos «fondos»? Es palmario que Sender sitúa allá lo instintivo, el reino de la espontaneidad y, sin duda, de la transgresión, como la que le lleva a gozar de una mujer casada. Pero sin escándalo ni provocación, como una suerte de rebeldía discreta que, en un revelador momento, identifica con el ritmo de la *bossa nova*, otra vez: «le parecía un trasunto de lo que quería hacer en literatura: una melodía intelectualmente refinada con bajos fondos armónicos de jazz-band». <sup>26</sup> Pero cien páginas después la mezcla de primitivismo salvaje y melancolía refinada vuelve a surgir como correlato de su propia vida: «la barbarie sorda y contenida de los timbales y los ruidos rítmicos removía la naturaleza desolada de Ignacio». <sup>27</sup> Por todo eso, en *Nocturno de los 14* define su melodía como «una combinación de jazz y de cuarteto de Haendel». <sup>28</sup>

Si la atractiva música brasileña es una muestra de la violencia contemporánea solapada en delicada armonía, todo se presenta por el mismo tenor de tensa dualidad moral... Nada es lo que a primera vista parece ser. Al ver sonreír al monstruoso hijo de *madame* Maisonnave, el protagonista comenta: «He aquí que los monstruos pueden sonreír —se decía Ignacio—. ¿De qué sonreirán? Tal vez todos somos monstruos y deberíamos sonreír a pesar de nuestra monstruosidad». <sup>29</sup> El argelino Darlbeida, contrafigura expiatoria de Ignacio y en cierto modo su maestro, como ya sabemos, es el que vive hasta las heces la contradicción y por ello cae en la abyección hasta convertirse en ex hombre: «Está bien —le dice a Ignacio— [...]. Estás orgulloso de ser hombre. Yo estoy sorprendido y perplejo de ser hombre

<sup>24</sup> *En la vida de Ignacio Morel*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 95-96.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>28</sup> *Nocturno de los 14*, Nueva York, Iberama Publishing Co., 1969, p. 14.

<sup>29</sup> *En la vida de Ignacio Morel*, ed. cit., p. 166.

## JOSÉ-CARLOS MAINER

como lo estaría de ser un chacal sarnoso. Ni más ni menos [...]. Tú dices que yo juego con las cosas. No es que yo juegue. Es que la vida, el orbe, Dios creador de las galaxias y de las chinchas, juega conmigo. Entonces yo estoy autorizado a jugar con todo lo demás». <sup>30</sup> Obsérvese que, de nuevo, actúa lo que hemos llamado el efecto *zoom*, tan senderiano, que obliga a pasar de la sinrazón cósmica a la perplejidad microcósmica y viceversa en una vertiginosa *mise en abîme*. En *la vida de Ignacio Morel* viene a ser la novela de una nueva moral, como ha apuntado Schneider: «In a postmodernist manner, the purposeful blurring of boundaries, as well as the ambiguity established by the textual play of the diegetic levels, significantly challenge the reader [...]. The rather complex exemplarity of *Ignacio Morel* permits the novel to interact meaningfully with the beholder's world, transforming it in some vivid way». <sup>31</sup>

### OTRAS PARÁBOLAS DEL EXTRAÑAMIENTO

De 1969 fue también la publicación de *Nocturno de los 14*, una novela emborronada y confusa que tiene las peores características de la peculiar *escritura automática* senderiana pero que no carece totalmente de interés. De entrada, repite con paladina insistencia la idea de un protagonista —Pedro— marginado y perseguido (aquí por unos indios, tras haber librado junto con su hijo a un águila cautiva), unido a una mujer enigmática y arbitraria —a la que llama Mu-mú— que resulta ser viuda de un aviador suicida. Todo ello acontece en medio de escenas simbólicas, como la de los animales moribundos que buscan refugio en la casa, y las constantes referencias a la superioridad moral de las bestias sobre los hombres; si añadimos la historia del águila a la que he aludido (y que, por otra parte, solamente comparece ya más que mediado el relato) resulta indudable que ese singular zoológico senderiano apunta a una suerte de precursora ecología moralizante, quizá más franciscana que propia de nuestros días. El tono de todo el relato está siempre muy próximo a la revelación onírica: «Estoy solo en esta casa y mi sueño ha sido entreverado de espacios lúcidos». <sup>32</sup> Y, por supuesto, vuelve a reiterarse el efecto de extrañamiento de los personajes, la necesidad de sentirse moralmente ajenos a un mundo injusto: «A veces he tenido la sospecha bastante fundada de estar asistiendo a la vida desde el margen. Pero de pronto alguien acudía a la puerta y me decía algo que la gente no suele oír con calma ni repetir sino en el mayor secreto». <sup>33</sup>

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

<sup>31</sup> Marshall J. SCHNEIDER, art. cit., p. 66.

<sup>32</sup> *Nocturno de los 14*, ed. cit., p. 7.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 10.

## EL LUGAR DE SENDER

Pero el lector no tiene tan hacedero llegar a estas conclusiones en medio del sistemático desorden de este relato que parece construirse a sí mismo en el marco de la más absoluta improvisación. Su estructura de fondo es marcadamente escénica<sup>34</sup> y, si se me permite apurar la comparación, cercana a la tradición del auto sacramental: en una suerte de tierra de nadie —entre el sueño y la vigilia, entre lo propio y lo usurpado, entre la vida y la muerte— comparecen personajes ya muertos pero que, como en el Juicio Final, llegan cargados del fardo de sus vidas. Todos comparten parecido legado —el del fracaso y el de la voluntad de extrañamiento— y un mismo final, el suicidio: un tema que, como han demostrado muy bien Patrick Collard y Donatella Pini Moro, está obstinadamente presente a lo largo de toda la obra senderiana. En su trabajo recapitulador, Pini Moro ha escrito: «Suicidio, fuga, muerte: tre modi per appagare l'ansia d'ausencia che s'impadronisce dell'uomo specie nelle avversità».<sup>35</sup> Sender lo expresa aquí con no menor contundencia: «El acto de humildad absoluta del hombre es el suicidio».<sup>36</sup> Y es que, sin duda, el autosacrificio se presenta como una manera de hacer propio el absurdo del mundo.

Todos los suicidas senderianos que pueden ser identificados en este *Nocturno* tienen como característica común la de haber vivido la misma experiencia histórica que su amigo y recreador: algunos tan estrechamente como el poeta y millonario costarricense Max Jiménez —a quien conoció en Madrid—; el escritor alemán antifascista Ernst Töller, tan popular en la España de los años treinta; el periodista Fabián Vidal, que fue su director en *El Sol*; el inquieto profesor Ramón Iglesias Parga, al que presenta bajo sus siglas; el líder comunista Pepe Díaz, secretario general del Partido cuando Sender fue más activo «compañero de viaje»; la ministra laborista británica Helen Wilkinson, y el novelista Ernest Hemingway, de quien nos cuenta que le ofreció traducir *Por quién doblan las campanas* y no quiso aceptar... De todos se puede decir, al cabo, lo que escribe de Fabián Vidal: «Sabía que las parcas, las euménides, gemían en el aire crepuscular y que seguirían gimiendo en Madrid, París, Berlín, el Oriente Próximo o Lejano, ya para siempre [...]. Sabía que había comenzado la sombría fiesta de la sangre para no terminar ya nunca. Entre proclamas de paz y apelaciones al amor y la fraternidad».<sup>37</sup> Pero lo cierto es que él, bajo la confusa

<sup>34</sup> Algunas sugerencias y observaciones sobre la estructura escénica de la novela senderiana (que podría remitir al modelo dialógico del relato según la teoría bajtiniana) en mi trabajo «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica», *Letras aragonesas. Siglos XIX y XX*, ed. cit., pp. 231-248.

<sup>35</sup> «Variazioni sul suicidio», en *Ramón J. Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Dell'Orso, 1994, p. 127; el artículo aludido de Patrick Collard es «Escribir para salvarse. Un tema en la obra de Ramón J. Sender», *Revista de Literatura*, 86 (1981), pp. 193-199.

<sup>36</sup> *Nocturno de los 14*, ed. cit., p. 82.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 116.

identidad del hombre que salva un águila para su hijo y del amante de la mujer de un suicida, ha sobrevivido a la catástrofe y parece tener el propósito de seguir haciéndolo y de no suicidarse por tanto: este «nocturno» anda más emparentado con una dramática *Walpurgisnacht* que con la idea romántica y modernista, meditativa y autocomplaciente, de «notturmo». Es, en fin, un descenso a los infiernos con viaje de regreso, como veremos que sucede también en la novela siguiente. En el definitivo reencuentro —que narran las últimas páginas— con el hijo perdido no sería ilícito advertir el eco de una circunstancia y una necesidad muy personales que seguramente afloraron en estos años difíciles; también en el relato inmediato, *Tánit*, podremos ver que el reconocimiento parcial de la condición de español por parte del protagonista y en el recuerdo de cómo la madre de Tánit abandonó un feto suyo (Nonatillo) en un banco de los Campos Elíseos parisinos constituyen fugaces destellos de autobiografía metafórica que densifican la compleja y enrevesada significación de este ciclo narrativo.

*Tánit* (1970) es una narración mucho más deshinchada pero no tanto como para que no se patenten algunas de las obsesiones que rastreamos. Su estructura ceremonial básica es sustancialmente la misma de *Nocturno de los 14*: una fiesta de boda viene a ser pretexto para un desfile de personajes reales, una especie de *teatro de la memoria* contemporáneo similar a los que unos años después veremos en *Monte Odina*.<sup>38</sup> Aquí los invitados son poetas y conviene, al propósito, no olvidar la importancia de la lírica como cifra intuitiva de lo humano en la obra de Sender; de ese modo y sin diferenciar entre escritores vivos o difuntos, desfilan por las páginas del relato Wallace Stevens («satánicamente trascendental»), Carl Sandburg («parece un pastor de ovejas jubilado»), el delegado de Dylan Thomas («tan puro como puede considerarse un hombre en estos tiempos»), Roy Campbell («un verdadero macho»), Juan Ramón Jiménez («la poesía de Juan Ramón es una especie de noche nupcial con novia sin nombre aún, que no tendrá nombre tal vez nunca») y hasta Rimbaud («un barco borracho bajo los soles más estupendos y las músicas más exóticas y las brisas más impropicias que se puedan imaginar»).

Pero, más que esto, nos importa que el protagonista vuelva a ser una identidad flotante y confusa en la nacionalidad —es un español naturalizado americano—, en su propio nombre —Enrique Lavedan es solamente «mi nombre legal de ciudadano»— y, lo que es más importante, en la condición clandestina de su profesión —es ejecutor (o verdugo, si queremos recordar a su próximo pariente, el Ramiro Vallemediano de *El verdugo afaible*) y tiene la misión de matar a un dictador hispanoamericano—: «Yo no

<sup>38</sup> Algunas notas sobre *Monte Odina* como «teatro de la memoria», en mi artículo «El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana», en *III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (siglos XVIII-XX)*, ed. T. BUESA y J.-C. MAINER, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 139-159.

## EL LUGAR DE SENDER

soy —nos explica en un rápido autorretrato que deja traslucir rasgos muy senderianos— un terrorista místico como los viejos nihilistas rusos que morían con su víctima, sino un hombre ordinario con convicciones arraigadas [...]. Es lo que hay que ser ahora: hombre ordinario con convicciones, las mías se diversifican y esparcen por la superficie de la realidad y van desde la Dama de Elche al afecto personal puramente amistoso con dimensiones retrospectivas».<sup>39</sup>

Pero ya sabemos que esos seres acosados y complejos son agraciados (o perseguidos) por la lucidez y, de ese modo, pueden enlazar a su sabor con todos los misterios. El inevitable *zoom cósmico* no se limita en este caso a una *amplificatio* retórica, sino que adquiere aquí función de episodio del relato bajo la forma de unas extrañas pantallas que, manejadas por Schulten (un antiguo contable de los suicidios del ejército nazi), permiten a los espectadores el viaje en el tiempo hasta el origen de la Tierra: precisamente hasta la llegada del cometa Typhon, que fue el comienzo del mal. ¿Significaba esto la acuñación de un cierto maniqueísmo expreso, ya que —de forma latente— todo el mundo de Sender había aparecido siempre bajo los signos de la dualidad, de la contradicción (entre el bien y el mal, la vida y la muerte, la culpabilidad y la inocencia)? Lo cierto es que, en cualquier caso, esa creencia seudocientífica parece obsesionarle en estos años que también fueron los de continuada referencia a la Atlántida, otro mito oscuramente vinculado a la llegada del cometa: la primera comparecencia literaria de Typhon se registra en *Las criaturas saturnianas* (1967) y figura también en un capítulo de los ya citados *Ensayos del otro mundo* (1970).<sup>40</sup>

Provenga o no del misterioso astro, la corporeización del Mal enlaza, por otro lado, con la plasmación de la ambigüedad esencial del Bien, tal como se encarna en Tánit, la muchacha que da título a la novela. No debe olvidarse que Tánit es el nombre púnico de la diosa Astarté, matriz conceptual de las diosas-madres Hera y Juno en Grecia y Roma, pero además manifestación fundamental del mito de la gran diosa blanca originaria, según la conocida teoría de Robert Graves. El libro del solitario de Deià, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, se publicó en 1948 y es muy fácil que Sender, tan propenso a lo esotérico, lo leyera, como quizá leyó otros relatos de un escritor con el que ya hemos señalado más arriba algún parentesco: en todo caso, la argumentación de Graves guarda estrecha relación con las concepciones senderianas de lo femenino y de lo poético. Tánit es, a

<sup>39</sup> *Tánit*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 56.

<sup>40</sup> Dice Cagliostro a la princesa Lizaveta: «La presencia histórica del Diablo viene de un cometa fabuloso hace cinco o seis mil años [...]. Un cometa que entró en la atmósfera de la tierra y trastornó mares, continentes, abrió océanos nuevos y hundió la famosa Atlántida [...]. El cometa después de chocar con la tierra saltó al espacio otra vez y quedó fijado como un planeta entre la Tierra y el Sol con el nombre de Lucifer. Era una serpiente, un ogro, un animal volante y cornudo, hijo de Dios (del Sol) que se rebeló contra él y fue condenado a caer a los abismos de la creación» (*Las criaturas saturnianas*, Barcelona, Destino, 1968, p. 269).



fin de cuentas, enigmático (y moralmente ambiguo) principio de la vida y atractiva muchacha de nuestro tiempo, tal como la ve Sender. Un lado de Tánit revela la parte oscura y turbulenta de lo femenino (resulta ser la hija de una antigua relación de su pretendiente, es luego rival de su madre, es amante del hijo de un brutal tuareg que tiene el revelador nombre de Túbal —que fue el primer poblador mítico de España—...), mientras el otro perfil corresponde a la virgen inocente. Tánit se presenta como un ambiguo ideal femenino en torno al que el hombre edifica sus sueños y realiza sus trabajos como inútil pero constante ofrenda a una deidad a la vez propicia y veleidosa: una dimensión que ya apareció en la Niña Lucha de *Epitalamio del Prieto Trinidad* (pero también en las primeras e inolvidables partes de *Crónica del alba*, en torno a la numinosa figura de Valentina) y que supone una constante importante del pensamiento senderiano.

Lo que he llamado *zoom cósmico* y la necesidad senderiana de traer por testigo del absurdo a la totalidad del universo no acaba aquí, con las misteriosas pantallas del Dr. Lightning manejadas por Schulten. En este mismo año de 1970, Sender publicó una curiosa fábula —un aficionado a la retórica la hubiera llamado *fabula morata*— titulada *Zu, el ángel anfibio*, seguramente escrita a partir de las numerosas noticias que se difundían sobre el lenguaje de los cetáceos y de la progresiva presencia de estas grandes bestias en los acuarios californianos. Lo que el autor busca, sin embargo, es utilizarlas como artilugio para ver al ser humano desde una óptica distinta. Porque esta novela trata de la triste aventura de una ballena macho —Zu—, de su amante Zetania, del viejo y sentencioso Gau, del curioso delfín antropomorfo Xai (operado por sus cuidadores para poder comunicar con los humanos)..., pero, sobre todo, quiere tratar de los hombres —inmortales, poderosos pero crueles, absurdos y sentimentales—, tal como los ven los animales. Casi nada de este libro menor sobrepasa, sin embargo, la pretensión *naïf* algo empalagosa y los términos de una imaginación no muy brillante en este caso. La visión del santuario de los «ahogados verticales» —marineros muertos a los que sus asesinos ataron con cadenas al lastre que los fija al fondo marino— es quizá el capítulo más revelador y explícito de todo el libro, al lado, en todo caso, de la historia del Dr. Noel, que cometió suicidio porque su amigo el delfín le descubrió la verdad —la ambición de su hija, el adulterio de su mujer...— que él hubiera preferido ignorar. La suerte final de Zu, traicionado por las aviesas orcas, muerto por un arponazo y luego descuartizado, subraya la imposibilidad de convivencia y la crueldad innata y destructiva del hombre: un ser que busca siempre la felicidad, tanto a través del bien como por medio del dolor infligido a otros.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> La presencia de los animales en la obra de Sender ha llamado la atención de Kessel SCHWARTZ en dos artículos, «Animal Symbolism in the Fictions of Ramón Sender», *Hispania*, 46 (1963), pp. 496-505, y su continuación «Fauna in selected Novels of Sender (1962-1968)», *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1987, pp. 131-148, con numerosas citas de *Zu, el ángel anfibio*.

## EL LUGAR DE SENDER

Resulta patente que estas novelas —con la muy notable excepción de *En la vida de Ignacio Morel*— no son ni las mejores ni las más frecuentadas del autor, ni es fácil que hayan de serlo algún día. Alguna vez he escrito que Ramón J. Sender es escritor para leído a lo largo, como Baroja, y que triunfa por su insistencia dilatada mucho más que por los éxitos aislados, contrariamente a lo que quiere la opinión obstinada en hacerlo autor exclusivo de unos pocos títulos felices. No nos debe bastar la idea de un Sender de aciertos esporádicos y caídas inexplicables que también se ha aplicado a veces a don Pío. Muy a menudo, Sender repitió dos frases de Picasso —«yo no busco, encuentro» y la más enigmática «yo también pinto falsos Picassos»<sup>42</sup> que pueden aplicársele con fruto: si en su última época el pintor trabaja por series —palomas, bañistas, viejos, meninas...— y por ámbitos —sexualidad, toros, vida doméstica...—, cuya luz de intención y de verdad adviene al espectador a través de la insistencia y de lo recurrente, incluso de la autoimitación, también los numerosos «encuentros» de Sender nacen de la dilatación de la «búsqueda» y de la obstinación cíclica de los temas.

Incluso en estas obras aparentemente menores se alberga un candente testimonio de sus días, tan cercanos y tan lejos a la vez de los nuestros, tal como lo veían los veteranos sobrevivientes de 1930. En ellas suena indistinto un registro que, por razones obvias, no existió casi en la literatura española del momento, incluso si contamos al Cela de *San Camilo 1936*, al Torrente Ballester de *La saga/fuga de J. B.* y al Miguel Delibes de la *Parábola del naufrago*, que son lo más parecido a un testimonio español de la crisis histórica y civilizatoria del final de los sesenta. Treinta y tantos años después, los héroes estaban fatigados pero seguían siendo fieles a la pluma.

<sup>42</sup> En «El hombre que compró un Picasso» leemos: «yo conocí a Picasso en 1939 y me dio la impresión de un pequeño gran hombre concentrado en una sola idea que había desarrollado en profundidad, agudo y con un completo dominio de su arte» (*El extraño señor Photynos y otras novelas americanas*, Barcelona, Aymá, 1968, p. 171). Las referencias al pintor son significativamente numerosas en toda la obra de Sender: me limitaré a citar lo que dice a su propósito en «Baroja y las contradicciones latentes», *Examen de ingenios. Los noventayochos. Ensayos críticos*, México, Aguilar, 1961, pp. 209-272; los cinco artículos que concluyen *Ver o no ver. Reflexiones sobre la pintura española*, Madrid, Heliodoro, 1980, pp. 178-258, y «Pablo, el malagueño», en *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 383-393.