

EN TORNO A *LA ESFERA* (TEMAS Y TÉCNICAS EXPRESIONISTAS EN EL SENDER DE POSGUERRA)

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA | UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

EL SENDER DE DESPUÉS DE LA GUERRA. DE *PROVERBIO DE MUERTE* A *LA ESFERA*: LA NECESIDAD DE UN NUEVO SISTEMA DE CONOCIMIENTO

No parece oportuno insistir, por obvio y reiterado, en la profunda conmoción intelectual y emocional que la situación límite de la guerra produjo en todos cuantos la vivieron o de un modo u otro se vieron implicados en ella. En el caso personal de Sender, a la amputación de sus referentes familiares —su esposa y su hermano asesinados, sus amigos perdidos o muertos, tantas vidas conocidas segadas por las balas, una nación hundida y sojuzgada, hecho que implicaba la derrota de los ideales políticos por los que había combatido...—, se sumaba la asunción de una nueva identidad, de la que da cuenta en *Proverbio de la muerte* (1939), la novela que refleja con más inmediatez el caótico estado espiritual en el que estaba sumido al cruzar la frontera francesa para tomar el camino del exilio.

Con el telón de la Guerra Mundial como fondo apocalíptico, Sender había perdido todas las referencias de orientación y debía proceder a una brusca y dolorosa *re-situación* como hombre y como novelista. O, por decirlo con el título de una de sus obras mayores, había perdido su lugar y, como muchos de sus personajes, tenía que encontrarlo o inventárselo¹.

Que el propio novelista era consciente de los nuevos horizontes de los que estaba comenzando a nutrirse su escritura lo confirma hasta la solapa de *Proverbio de la muerte*, redactada probablemente por él mismo, fundador de la editorial Quetzal en la que aparecía la novela:

Este libro de Ramón Sender —con el que Ediciones Quetzal nace— es una novela pero, como verán los lectores a lo largo de sus páginas, en las que

.....

¹ Por utilizar el expresivo término que ya usó en su día, aunque con otra intención, José-Carlos Mainer en la introducción a su edición de *Ramón J. Sender. In Memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón - Institución «Fernando el Católico» - Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1983.

la anécdota y la intriga forman sólo un fondo convencional, hay una audaz revisión de las ideas llamadas últimamente «vitalistas» y se plantean puntos de vista completamente nuevos, ya que hasta ahora la muerte era religión o angustia o problema o las tres cosas a un tiempo, pero no un sentimiento de presencia de lo eterno, tranquilo, seguro, confiado e incluso placentero.

Por si existiera alguna duda respecto a la novedad de este nuevo proyecto novelístico, su razón de ser quedaba explícita una vez más en unas breves líneas del prólogo:

Seguiré así, en armonía conmigo mismo, que es lo importante. La publicación de *Proverbio de la muerte* satisface, en este sentido, ansiedades que desequilibraban un poco mi acuerdo conmigo mismo desde hace tres años².

Bien sabido es que el texto original —que fue publicado en 1947 en Buenos Aires con el título ya definitivo de *La esfera*— fue objeto de «cambios considerables», realizados sobre las pruebas de las ediciones inglesas de 1950 y 1951³. De ahí que sea un texto excepcionalmente vivo, en constante desarrollo y mutación a lo largo de más de diez años y de un inapreciable valor como «diario» del Sender de esos conflictivos años de la posguerra española y europea. Una especie de «obra en marcha», como el propio autor de confesó en 1951 a King:

Este libro lo voy modificando un poco en cada edición nueva y no estará en su estado definitivo hasta que regrese yo a España y publique mis *Obras completas*. Otros autores han hecho algo parecido con algunos de sus trabajos y sobre todos estos casos descuella el ejemplo ilustre de Goethe con su Fausto, siempre creciendo y cambiando hasta la versión final⁴.

Acertó Alborg en su pionero estudio de 1962 —y comienzo a llevar el tema a mi terreno— cuando sentenciaba a propósito de esta desconcertante novela que es *La esfera* que «no es el mundo de El Greco —realidad sublimada—, sino la arbitraria dislocación de un cuadro expresionista». En cambio, no fue tan feliz al hacer gala de una no disimulada repugnancia hacia los «presuntos contenidos filosóficos» (*sic*) y hacia la «abstrusa alegoría» (*sic*) de esta novela (acusaciones que, de uno u otro modo han venido siendo repetidas desde entonces por varios estudiosos)⁵.

² Ramón J. Sender, *Proverbio de la muerte*, México, Quetzal, 1939, p. 10.

³ Como recuerdan varios estudiosos senderianos y puede leerse en la «Nota del autor» a la tercera edición —Madrid, Aguilar, 1969—, recogida desde entonces en la primera de la catalana Ediciones Destino (1985), que es la que utilizo.

⁴ En carta del 21 de octubre de 1951. En «Sender's 'Spherical' Philosophy», *PMLA*, LXIX, 5 (1954), p. 993.

⁵ «He leído *La esfera* dos veces y confieso sin rebozos que no he conseguido ver con claridad las intenciones del novelista [...]. La meta del novelista está colocada esta vez mucho

Mi enfoque va a ser exactamente el contrario: intentar mostrar que tanto esos «presuntos contenidos filosóficos» como esa alegoría supuestamente «abstrusa» son coherentes con el chirriante aguafuerte expresionista senderiano, a la vez que, desde *Proverbio de la muerte* a *La esfera*, configuran todo un nuevo sistema de conocimiento.

Una guía privilegiada para esta empresa la representa *Proverbio de la muerte* ya que, si en el prólogo a la tercera edición de *La esfera*, Sender llegaría a atribuirse unos propósitos más «iluminativos» que puramente constructivos⁶, en *Proverbio de la muerte* esa iluminación se encuentra en estado puro: *Proverbio* señala el punto de partida, las claves últimas de los planos místicos y de los tanteos constructivos «semivelados», diseminados a lo largo del texto, los cuales quedarán elevados en *La esfera* a la categoría de sistema filosófico implícito.

Es decir que, al margen de las diferentes calidades literarias de estas dos novelas —ya señaladas por los estudiosos⁷—, «el pensamiento lírico-filosófico» de que habla Sender y que vierte oscura y desordenadamente en *Proverbio*, se hallará ya coagulado en *La esfera*, aunque sus líneas maestras hayan quedado distorsionadas o reducidas en muchos casos a puras iluminaciones líricas. De ahí que tenga razón Béjar cuando afirma que «Sender ha novelado en *La esfera* elementos que se hallaban reducidos en *Proverbio* a una existencia casi teórica. Al introducir el Jebuseo y el naufragio ha convertido en carne de personaje y en acción novelesca lo que en *Prover-*

.....
 más allá de su aventura personal y aun de la gran tragedia española. Sender ha pretendido escribir nada menos que una novela metafísica, una novela donde se planteen problemas esenciales de muy diverso orden, donde las inquietudes fundamentales de la vida sean —si no solucionadas, porque el escepticismo fundamental del autor no permitiría conclusiones dogmáticas—, hechas estallar. Profundidades psicológicas, amor, política, religión, arte y sociedad se entrecruzan por las páginas de la novela y —sirviéndoles en cierto modo de aglutinante— una especial interpretación filosófica de la vida, preñada de vagas reminiscencias pitagóricas de donde nace el título del libro (*Hora actual de la novela española*, II. Madrid, Taurus, 1962, pp. 59-60).

⁶ «Algunos críticos españoles han hecho comentarios y juicios que yo respeto, pero que tal vez discrepan de la idea central que yo tenía al escribir este libro. Ojalá, tal como queda en esta edición, esa idea esté más clara para ellos, aunque por estar concebida la novela de un modo predominantemente lírico no sea bueno explicar o aclarar demasiado intenciones y módulos que es mejor dejar en *el semisecreto* de las formas poéticas. El propósito de *La Esfera* es *más iluminativo* que constructivo, y trata de *sugerir planos místicos* en los que el lector puede edificar sus propias estructuras. Ojalá esté de acuerdo con las mías» («Nota del autor», p. 7).

⁷ Y, de modo especial, por Manuel Béjar, «Las adiciones a *Proverbio de la muerte* de Sender: *La esfera*», *Papeles de Son Armadans*, 69 (1973), pp. 19-41 (recogido en José-Carlos Mainer, *In Memoriam* cit., pp. 385-397).

*bio era una exaltación monologada del mundo poético-intuitivo sobre el racional-empírico*⁸.

Era el mismo mundo poético-intuitivo que Einstein y Freud habían ampliado y distorsionado sorprendentemente en sus límites tradicionales. Lo estaba reclamando Sender como cimentación teórica de su novela con una convicción que quizá había aprendido en el sugerente *The Cosmological Eye* de Miller: el ser humano contemporáneo reclamaba su pertenencia a un cosmos solamente susceptible de ser contemplado por el ojo de un visionario («Es preciso ser capaz de ver primero con los ojos de un marciano o un neptuniense. Es preciso poseer esta visión extraordinaria, esta clarividencia, para poder percibir con los ojos comunes la multiplicidad de cosas. Nadie ve exclusivamente con los ojos; vemos con el alma»). *Poner el alma en el ojo* era olvidar la visión convencional del mundo, en blanco y negro, del bien y del mal o de armonías o disonancias: «Ahora el mundo se ha convertido al fin en orquesta, con innumerables instrumentos capaces de ofrecer todos los matices y colores, una orquesta en la que aun las más abrumadoras disonancias adquieren expresión significativa. Es el definitivo mundo poético del *Como Es*»⁹. No de otra cosa advertía Sender en la «iluminación primera» de *La esfera*: acerca de los «filtros» que atenúan la capacidad de los sentidos y de «lo que queda fuera»:

Esos filtros que actúan en todas las formas de nuestra sensibilidad nos protegen constantemente contra el ataque de la luz, el sonido, las formas. Pero el mayor de esos filtros es la inteligencia. La tenemos no para comprender, sino sobre todo para «no comprender demasiado». ¿Qué horribles o inefables verdades acuden a nuestra inteligencia y «quedan fuera»? ¿Contra qué revelaciones o evidencias nos defiende la inteligencia? ¿Y cuál será el peligro de esas evidencias? Pero lo cierto es que esas verdades llegan a nosotros como llega la luz deseando ser asimilada, comprendida¹⁰.

De ese mundo poético-intuitivo le hablaba a Saila Otto Brauer durante la azarosa travesía del Viscount Gall:

—¿No se le ha ocurrido pensar —preguntó el médico— en lo que había antes en el espacio que hoy ocupan el psicoanálisis o la teoría de la relatividad? *Hallar ese espacio, descubrirlo y llenarlo: esa es la tarea del poeta*¹¹.

⁸ «Las adiciones...» cit., p. 396.

⁹ Henry Miller, *El ojo cosmológico*. Traducción de Aníbal Leal, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965, pp. 216 y 220-221.

¹⁰ *La esfera*, p. 9.

¹¹ *Proverbio de la muerte*, p. 68. Es mío el subrayado de las citas senderianas.

Pero..., ¿cuál era ese sistema que, todavía a la altura de 1969, el novelista insistía en «dejar en el semisecreto», dadas sus propiedades «iluminativas» y su potencialidad para «sugerir planos místicos»? ¿Cuál sería ese misterioso trasfondo sistemático de *La esfera*, más decisivo que la peripecia humana, que la crítica no había acertado todavía a desentrañar?

Adelantaré, en principio, que la construcción de su sistema atiende ante todo a bases materialistas tomadas de los estímulos más próximos a sus procesos creativos, como lo fueron el vitalismo orteguiano y, sobre todo, el cúmulo de lecturas subyacente a su ideología anarquista. Pero tampoco es posible olvidar el papel que en la reestructuración del pensamiento del exiliado obraron diversas fuentes —místicas, religiosas, folclóricas, chamanistas, etc.—. Y, como voy a tratar de señalar finalmente, unas y otras —fuentes científicas y esotéricas de distinta procedencia— confluyeron en una *coherente cosmovisión de inspiración mística* que coincide con la del arte y la literatura del expresionismo alemán.

LA CIENCIA EN LA FORMACIÓN DEL ANARQUISTA

Bueno será recordar, respecto al primero de estos puntos, que la cosmovisión senderiana plasmada artísticamente en *La esfera* tiene mucho que ver con el poso de las lecturas científicas que contribuyeron a la formación del joven anarquista.

Como recuerda Diego Núñez, las primeras décadas del siglo XX asistieron al auge de un pensamiento filosófico y científico considerado como liberador ya desde los tiempos del krausismo y de la polémica sobre la ciencia española. Editoriales como Sempere, Atlante, Granada o La Revista Blanca, destinadas principalmente a los sectores vinculados al republicanismo radical y al movimiento obrero anarquista, experimentaron en estos años una rápida expansión». De sus minervas salieron numerosas ediciones de las obras de Erns Haeckel —en las que defendía el *monismo* positivo (una versión imanentista, como la religiosa, aunque apoyada en la ciencia)—, y de otros naturalistas como Bühner, Vogt, Moleschott, Darwin o Spencer.

El clima generado por estos intereses científicos de carácter materialista y positivista estuvo en la base de las inquietudes intelectuales del anarquismo. Por otra parte, el entusiasmo anarquista por «el progreso a través de la ciencia» y el afán de fundamentar sus doctrinas sobre bases naturalistas explican la presencia casi constante de estos temas en las páginas de *La Revista Blanca*¹². Ese fue, por ejemplo, el caso de Darwin, cuyas teorías se

.....
¹² Diego Núñez Ruiz, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, Tucar, 1975, pp. 189-191.

convirtieron en una propuesta revolucionaria porque propuso una vía diferente y novedosa de acceso a la realidad. De hecho, como ha afirmado Beer, en su obra quedó de hecho diseñado todo *un sistema total de conocimiento para comprender la organización del mundo natural*¹³. De ahí que su noción de *selección natural* no implicara sólo la supervivencia del más fuerte o del más capacitado —evidencia que sancionaba la desigualdad social y la explotación sin escrúpulos—: esa misma filosofía fue vista también como una desesperada llamada a la revolución lanzada a los desfavorecidos de la tierra, los más débiles y, por lo tanto, las víctimas en esa desigual e irreversible *lucha por la existencia*.

De estas bases materialistas se alimentó el pensamiento libertario del primer tercio del siglo XX que, como es bien conocido, constituía la médula intelectual del pensamiento senderiano. Por lo tanto, Ramón Sender no fue una excepción al culto a las implicaciones filosóficas y sociales de una ciencia que, en mucha mayor medida que los avances científicos en sí mismos, apasionó a los sectores intelectuales más inquietos de la sociedad española.

Pero no solo el darwinismo. La ciencia siguió avanzando tan deslumbrantemente, que pronto dejó atrás sus portentosos hallazgos decimonónicos. Sus caminos se despegaron de la experiencia empíricamente constatable y se convirtieron en puras abstracciones que comenzaron a rozar los territorios del animismo, la magia o la poesía.

Fue entre 1900 y 1925 cuando se elaboraron la teoría de la relatividad y la teoría de los *cuanta*, las dos grandes teorías que revolucionaron la física clásica y dieron paso a la física moderna. Cualquier lector español interesado pudo seguir en las páginas de la *Revista de Occidente* los avatares de esta revolución del conocimiento del mundo físico, tanto en las plumas de los propios científicos que las habían creado, como discusiones y en artículos de divulgación realizados por especialistas¹⁴.

Como había sucedido en la segunda mitad del siglo XIX, las grandes discusiones generadas por estas novedades *estuvieron motivadas ante todo por sus implicaciones filosóficas*. Así —lo ha señalado López-Campillo para el ámbito español—, la teoría de la relatividad, elaborada por Einstein entre 1905 y 1915, significó para la física una revolución profunda que provocó repercusiones filosóficas inmensas (dado que en ella Einstein privó al uni-

¹³ Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Londres, Ark Paperbacks, 1983. pp. 9-16.

¹⁴ Como refleja especialmente Evelyne López-Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972.

verso de la posibilidad de ejes de referencia y obligó a los astrónomos a elaborar nuevos modelos de universos).

En cuanto a la teoría cuántica —que nació en 1900 con los trabajos de Max Planck y fue aplicada en 1913 por Niels Bohr a la estructura del átomo—, su interés se cifraba en que ponía de manifiesto el principio de incertidumbre en física: negaba la continuidad de la materia en favor de su carácter *cuántico*, *discontinuo* de los fenómenos en una escala muy pequeña. Principio que, a la hora de su aplicación, rechazaba la realidad con la que operaba la física clásica para crear una nueva realidad que tenía mucho de inquietante y misteriosa.

Era, pues, algo más que una mera coincidencia el hecho de que Sender volviera a recordar a Planck en sus *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, como ayuda para penetrar en el concepto de *lo real absoluto*. Los *corpúsculos*, *fotones* o *cuanta* de energía venían a superar los desarrollos de *fase lineal* de la mecánica clásica —es decir, la mínima expresión esférica a que la microfísica reducía la materia— para crear una realidad tan inabarcable como la religión¹⁵. Con este bagaje conceptual tomado en préstamo de la ciencia moderna, Sender escribirá reveladoramente en *Proverbio* que «La intuición de lo real absoluto, de creciente vigencia en las ciencias y en las artes, se encuentra en ese umbral difícil al que llegan los matemáticos cuando han rebasado las orillas del orbe y tienen la impresión —engañosa o cierta— de que no se puede avanzar más. Este límite lo determina hoy un hecho físico escueto y claro: la velocidad de la luz. De ahí en adelante parece que los sabios encuentran sólo la oscuridad. O el caos, del cual la oscuridad es tributaria. Terreno más de poetas que de filósofos, aunque éstos no se han sentido nunca incómodos en el campo de la poesía. En realidad, la ciencia tiene una dimensión estética, también. Algunas teorías físicas nos invitan a la actitud contemplativa —por ejemplo, la relatividad de Einstein—, con lo cual revelan obviamente que poseen esa dimensión, que es al fin una dimensión metafísica». Se situarían —añade más adelante— «en lo que podemos llamar lo *real absoluto*. Es decir, en ese reino donde la lógica clásica del tiempo y el espacio nada tienen que hacer»¹⁶.

Por eso en *La esfera* se acogió a la teoría de los *cuanta* de Max Planck. Porque era una teoría que, al explorar rigurosamente los límites últimos de la determinación de las relaciones entre materia y energía, abocaba a la

.....
¹⁵ Louis de Broglie, «La física cuántica y el determinismo», *Panorama de las ideas contemporáneas*. Ed. de Gaëtan Picon. Trad. de Gonzalo Torrente, Madrid, Guadarrama, 1965, 2ª ed., p. 620.

¹⁶ *Proverbio de la muerte*, p. 170.

conclusión —aparentemente tan poco rigurosa— de que los hechos físicos y sus leyes, al parecer fijas, se basan en alguna clase de azar o de caprichosa conducta. O, dicho de otro modo, en *una azarosa y elástica indeterminación* que, como explicaba el propio Sender, era «*como un peldaño que liga el mundo de la exactitud matemática con la intuición de lo real absoluto*»¹⁷.

Viene esto a cuento de que, en un momento de *Proverbio de la muerte*, Salla llegará a sostener que sólo hay dos poetas en nuestro tiempo, Freud y Einstein, en tanto que «inventores de planos ignorados y quizá inexistentes del ser, que pasaban a contar en la vida, no sólo como si verdaderamente existieran, sino con una realidad necesaria y apremiante»¹⁸. De ahí también que en la misma obra diera por bueno el categórico aserto de uno de sus personajes:

—¿No se le ha ocurrido pensar —preguntó el médico— en lo que había antes en el espacio que hoy ocupan el psicoanálisis o la teoría de la relatividad? Hallar ese espacio, descubrirlo y llenarlo: esa es la tarea del poeta.

Y es que, como ya habían observado con anterioridad Worringer o Kandinsky, las nuevas realidades de la física moderna tenían mucho de metafísicas y la literatura estaba siendo uno de los primeros campos artísticos en registrarlas:

Un acontecimiento científico quitó del camino uno de los obstáculos más importantes —señalaba un todavía escéptico Kandinsky ante las concepciones de Planck y Einstein—. Fue la desintegración del átomo. Ésta fue en mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando. No me hubiera

.....
¹⁷ *Ensayos sobre el infrngimiento cristiano*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1967, pp. 170-173. El propio Planck llamó reiteradamente la atención sobre esta mágica e inexplicable incertidumbre de las modernas interpretaciones del universo y de las dosis de inquietud y de inseguridad que generaban (Max Planck, «La imatge del món en la nova física» [1929], *El coneixement del món físic*. Ed. de David Jou. Prólogo de Manuel Cardona. Trad. de Jaume Gascon i Rodà, Barcelona, Edicions 62-Diputació, 1984, p. 233). Tanto que, incluso en el caso de la más exacta de las ciencias, las matemáticas, estas siempre estarán ligadas a un elemento irracional, siquiera sea el originado por la propia personalidad intelectual del creador de una nueva teoría («Origen i repercussió de les idees científiques» [1933], ob. cit., p. 295). Abundando en este ámbito común, puede recordarse también que Einstein llegó a la formulación de su teoría de la relatividad en contra de lo que significa el método científico y guiado por consideraciones puramente estéticas: «Cualquiera que haya comprendido esta teoría —escribió— difícilmente podrá resistirse a ser cautivado por su magia» (Miguel Ángel Sabadell, «Chiflados en un laboratorio», *¡Esto es imposible! Científicos visionarios a quienes nadie creyó, pero que cambiaron el mundo*, Madrid, Aguilar, 2000, p. 60).

¹⁸ *Proverbio de la muerte*, p. 67.

asombrado si una piedra se hubiera derretido y volatilizado ante mis ojos. Me parecía que la ciencia había sido aniquilada: sus fundamentos no eran más que una ilusión, un error de los científicos que no construían, rodeados de un nimbo, su edificio divino con mano segura y piedra a piedra, sino que buscaban las verdades a tientas en la oscuridad y confundían una cosa con otra¹⁹.

Einstein y Marx Planck habían reducido la materia a *cuanta* de energía. A ellos recurre Sender en distintos pasajes de *Proverbio de la muerte* para definir, con términos de Planck, de Bohr, de Heisenberg o de Louis de Broglie, esa materia como «unidad de energía sin principio ni fin»²⁰. En esa voluntad de crear un sistema místico-filosófico cuyas abstracciones dieran solidez a la arbitraria peripecia de Sails, Sender establecía en *Proverbio de la muerte* una equivalencia gnoseológica entre el conocimiento de la psique, que es *uniforme y limitadamente lineal*, y los multidimensionales mecanismos del conocimiento propios de lo ganglionar (incapaces de ser representados abstractamente en su polivalencia con otra figura geométrica que no fuera la esfera). Y, al afirmarlo, estaba oponiendo lo *lineal* de la geometría clásica frente a lo creativamente extenso y *curvilíneo* de las matemáticas y de la física moderna:

El primer paso fue sustituir la noción lineal por la de superficie horizontal. La sociedad se desenvolvía en una serie de estados del mismo nivel con diferencias sólo de *estructura*. Las nociones no se nos aparecían como *líneas* con su principio y su fin, sino que había algunas a las que les presentíamos ya una *estructura circular* y ciclos de *estructuras concéntricas*...²¹.

Esas «estructuras circulares» y «acumulaciones de ciclos concéntricos» se corresponden con la figura geométrico-simbólica de la esfera, la cual servirá de título a la segunda redacción de *Proverbio de la muerte*, aunque es concebida ya desde 1939 como la representación geométrica de la más fría, desolada e inalcanzable perfección.

Por eso, pese a no utilizar en *La esfera* algunas de estas claves tan explícitas que había desperdigado Sender en *Proverbio*, anduvo acertado Sherman Eoff al recordar a propósito de la versión definitiva de esta novela que, «en lo que al trasfondo científico se refiere, seguramente tendríamos que atribuir una mayor importancia a la física», particularmente en su «aguda representación de un mundo inquietantemente abstracto». Como acertó también este estudioso al asociar el universo presentado por los

¹⁹ Max Bill, «Introducción» a Vasily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Trad. de Genoveva Dieterich, Barcelona, Barral, Labor, 1983, 4ª ed., pp. 12-13.

²⁰ *Proverbio de la muerte*, p. 50. Louis de Broglie: art. cit., pp. 623 y 624.

²¹ *Proverbio de la muerte*, p. 73.

científicos al vacío más absoluto y a un turbador mundo de sombras²². Una verdadera iluminación, mística e inquietante —añado por mi cuenta— dado que, paradójicamente, al presentar un caos primordial animado y lleno de misterio, la física moderna conducía al irracionalismo. En última instancia, por lo tanto, no existía diferencia alguna para Sender en acceder a él, tanto desde la demostración científica, como mediante prácticas mágicas o esotéricas, pues la vía de aprehensión mágico-religiosa y la científica habían llegado a un sorprendente punto de confluencia.

También los espectaculares avances de la medicina y de la biología del siglo XX tuvieron su observatorio privilegiado en la revista orteguiana y en la editorial del mismo nombre²³. En este punto cabe mencionar un caso elocuente, el de August Weismann, biólogo y zoólogo alemán mencionado por Sender en *Proverbio de la muerte*, quien desarrolló en su *Teoría del germen plasmático de la herencia* una tesis que influyó decisivamente al escritor de Chalamera: la teoría de la inmortalidad del plasma germinativo, como un *contínuum* vital que se transmite de una generación a otra²⁴.

En cuanto a Freud, el segundo gran descubridor de espacios inexplorados hasta entonces, el del subconsciente²⁵, había proporcionado a Sender una doble vía: la asociación, tan de época, especialmente en los medios artísticos y literarios, entre las propuestas de Freud y las de Bergson²⁶ y argumentos definitivos para reafirmarse en el darwinismo (que, de la mano de Spencer, Sender aplicará a distintos aspectos de la organización social)²⁷.

.....
²² *Ibíd.*, p. 238.

²³ Evelyn López-Campillo, pp. 244-245 y apéndice de su estudio citado.

²⁴ En la p. 47 de *Proverbio*, Sender volvía a insistir en este reverso irracional o mágico inducido por la ciencia moderna: «Saila recordaba haber leído días pasados cosas interesantes. Un autor moderno, hablando del individuo y de los ‘cuanta’ como unidad de energía (Jacques Spitz) decía en la *Nouvelle Revue Française* que la noción de los ‘cuanta’ es una noción irracional. Lo declara con timidez. «Hay que tener mucho cuidado con esta afirmación [...], son las reservas que se ve obligado a hacer —decía Saila— ese personaje solemne que quiere imponernos sus hábitos y que se llama «el intelecto». Pero el ‘cuanta’ nació en los ganglios.»

²⁵ «Freud hablaba un lenguaje más preciso que el de la ciencia y se refería probablemente al perpetuo anhelo de trascender. El inconsciente, en sí mismo, es un deseo encendido que trata de diseminarse y extenderse en el bosque en llamas que es la conciencia. El espontáneo lenguaje de la intuición es más preciso que el científico, porque está por encima de la experiencia a la que envuelve y domina y sobre todo porque no esteriliza ni seca el hecho sino que lo anima y vivifica» (*Proverbio de la muerte*, p. 30).

²⁶ Sherman H. Eoff, *The Modern Spanish Novel*, Nueva York, New York University Press, 1961, pp. 238-247. Cito por la edición española: *El pensamiento moderno y la novela española*. Traducción de Rosario Berdagué, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 237. Este capítulo referido a Sender puede encontrarse reproducido en José Carlos Mainer, *In Memoriam* cit., pp. 98-106.

²⁷ Véase *Proverbio de la muerte*, pp. 70-71.

Si a partir de Einstein y Planck la materia quedaba reducida a *cuanta* de energía, con Darwin y Freud salía reforzada la naturaleza puramente animal del ser humano, conclusión que corroboraba el mismísimo Jung al hablar de su maestro: «Freud no apunta a ningún camino que vaya más allá de los hechos biológicos»²⁸. Y, efectivamente, las teorías del fundador del psicoanálisis se movían dentro de la más estricta consideración de la animalidad reprimida. Por lo tanto, el camino hacia lo glanglionar quedaba despejado.

De este modo, la teoría senderiana de *lo glanglionar*, ya formulada en *La noche de las cien cabezas*, servía de una parte para reconfigurar su cosmovisión literaria, mientras que de otra dotaba de sentido y profundidad a los caóticos pasos de Saila sobre la cubierta del Viscount Gall. Como unidades de energía animada e irracional, los ganglios estaban en la base de todos los reinos de la naturaleza y reducían esta a una concepción animista. Y, en tanto que uno de los eslabones de la naturaleza, Saila participaba y se sentía portador de esos focos de vitalidad glanglionar en que estaba concentrada toda la vida inconsciente²⁹. El hombre libre se identificará con una conciencia glanglionar abierta que acumula la memoria de la escala biológica anterior. La pertenencia a ese *contínuum* biológico sin fin es lo que confiere al ser humano su trascendencia³⁰.

Darwin, Freud, Einstein, Planck... ¡Pero también Ramón y Cajal!

²⁸ Cit. por Sherman H. Eoff, ob. cit., p. 238.

²⁹ «En el principio fueron los ganglios. *En ellos sentimos nuestro plasma vegetal* con vivencias inefables que sólo la poesía, el sueño o la locura nos permiten experimentar concretamente, ya que fuera de ellos se confunden con «estados subjetivos» atribuyéndolos a caprichos de la psique, esa dulce y conveniente mentira de nuestro ser. *En ellos vive también la vida mineral*. Yo tengo a veces sueños de carbonato de calcio o de manganeso y sobre todo de lava, de roca volcánica. Me veo vivir yo, con mi cuerpo de piedra esponjosa, de piedra flotante en un paisaje gris oscuro donde la luz, el agua y los sonidos son absorbidos ávidamente por unos árboles también de piedra pómez y por mí mismo sin dejar fuera de nosotros ni una gota de agua, ni un color, ni el eco de un sonido» (*Proverbio de la muerte*, p. 48).

³⁰ «Y ese fluir de las vivencias glanglionares que es la cifra de nuestro trascender se produce constantemente, incesantemente, más abajo de nuestra conciencia, en ella o contra ella...» (*Proverbio de la muerte*, p. 50). Y, en otro lugar: «Todas las especies viven en nosotros y nos hablan en nuestro inconsciente. Si aceptamos el atavismo —y lo sentimos en el aullido de un chacal, en el dolor de un animal doméstico, en la repugnancia que nos inspiran los que están más cerca de nosotros, los monos, y sobre todo los monos vestidos de hombre, que tienen un efecto alucinante sobre tantos individuos [...]. Si aceptamos lo glanglionar, no hace falta añadir ejemplos vivos. Pero si queremos añadirlos, nos salen a cada paso. Miles de años de lucha animal por la vida salen a flor de nuestros ganglios en la manifestación de la mayor parte de nuestros afectos. La cólera suscitada por una palabra o por la presencia de un enemigo, esa cólera que nos hace enrojecer o palidecer, balbucear, que acelera el ritmo del corazón y de la respiración, que suscita el recuerdo de las luchas a muerte que los animales tienen

CAJAL Y SENDER

Uno de los inspiradores de esta reducción de la visión de Ramón Sender sobre el hombre a una vivísima red de nódulos sensoriales fue D. Santiago Ramón y Cajal.

La admiración que sintió en todo momento Sender hacia Cajal salta a la vista desde sus primeras páginas periodísticas en *La Tierra* —en ese diario oscense publicó dos encendidos artículos, con motivo del homenaje nacional tributado en 1922 a raíz de la jubilación del maestro—³¹, hasta los recuerdos hilvanados en *Monte Odina*, donde compartía el sentir aprobatorio de sus paisanos hacia el Nobel aragonés:

Por ejemplo, si se habla de don Santiago en Aragón entre gente culta y dando al nombre un énfasis sonoro, todo el mundo piensa en Ramón y Cajal. No hay otro don Santiago más cualificado. Todos estamos orgullosos de él. Es el sabio tal como la gente lo imagina: absorto y concentrado en el núcleo de su secreta maravilla no fácilmente explicable ni transferible.

Sender evocará a renglón casi seguido que esta admiración le hizo fijar su domicilio madrileño en las proximidades de donde vivía el sabio: «Yo viví algunos años en Madrid no lejos de la casa de don Santiago, que estaba en la calle de Gutenberg, cerca de Pacífico y del Museo de Antropología, en el que por cierto transcurre la acción de una de mis novelas cortas titulada *La hija del doctor Velasco*».

Sin embargo, no fue solo esta admiración el acicate que, por ejemplo, llevó a Sender a ridiculizar la displicencia de Unamuno hacia el aragonés, por mantener *boutades* como esta: «No sé lo que haría Ramón y Cajal en materia científica, pero en sus escritos literarios no dice sino tonterías». Antes, al contrario, Sender llegó a defender incluso *las facultades artísticas y literarias de Cajal*, las cuales complementaban envidiablemente sus tareas de investigador:

Sin las diapositivas de sus complicados dibujos en colores sobre el sistema de relaciones de las neuronas, no habría logrado interesar tan pronto ni convencer hasta el entusiasmo a los histólogos europeos en sus reuniones

.....
entre sí. La sonrisa desdeñosa con que acompañamos la mirada fija [...]. El atavismo animal vive en nuestro inconsciente [...]» (*ibid.*, pp. 56-57). Ya hacia el final de la novela, será de nuevo Saila quien experimente «como un descanso del ser en que los *atavismos minerales y vegetales* se fortalecen» (*ibid.*, p. 239).

³¹ «Dos anécdotas de Cajal» y «Cajal y Costa. El homenaje de ayer», *La Tierra*, 22-III y 5-V-1922. Recogidos en Ramón J. Sender, *Primeros escritos (1916-1924)*. Edición, introducción y notas de Jesús Vived Mairal, Huesca, IEA, 1993, pp. 69-73 y 79-81 respectivamente.

de Berlín. Sin su facilidad de expresión escrita tampoco habría hecho accesibles a lectores tan profanos como yo esas relaciones de las neuronas y los ganglios nerviosos o linfáticos. Ni otras sugerencias mayores.

Los ganglios..., lo ganglionar... En esta sencilla confesión queda desvelada la verdadera procedencia de estos términos, así como esas «sugerencias mayores» derivadas de las teorías cajalianas. Sender no puede ser más explícito al reconocer que: «Ramón y Cajal ofrecía [...] sugerencias de orden científico capaces de extender por otros niveles los horizontes de Spinoza y de Kierkegaard»³².

Como mozo de botica que fue —al menos en dos momentos de su juventud—, Sender pudo adquirir una cierta familiaridad con el lenguaje médico, hecho que facilitaría también su asistencia a las tertulias de Cajal en Madrid. Y es más que probable que en esas apasionadas tertulias, el ilustre médico recurriera reiteradamente a lo ganglionar como punto de apoyo para defender sus más arraigadas convicciones. Así, en las elucubraciones que quedaron plasmadas en uno de sus textos, podía leerse que había detectado en el ser humano la inquietante presencia de un peligroso... ¡¡«ganglio religioso»!!³³.

Conviene recordar a este respecto que, incluso en sus investigaciones más rigurosas, el eminente D. Santiago propendía a humanizar los elementos objeto de sus análisis. Así lo han recordado sus biógrafos Durán y Alonso, quienes señalan que «para Cajal, la imagen microscópica era considerada como un mundo habitado por seres que reaccionan y se mueven sometidos a causas y pasiones, tal como si fueran humanos. Este inmenso antropomorfismo fue llevado por Cajal durante toda su vida tanto a las descripciones científicas como al campo mismo de la inmóvil preparación histológica, con

³² Frente a las «desdichadas elucubraciones» de las *nivolos* unamunianas, absolutamente estériles y producto del cargo burocrático que el vasco ostentaba: «Es verdad que los hombres que no se apasionaban con los problemas tragicounamunescos le parecían frívolos al rector de Salamanca, pero la verdad es que los problemas de Unamuno no eran suyos, sino de Spinoza o de Kierkegaard. Nada hay de original en Unamuno, quien suscitó algún respeto por esa superstición un poco boba que existe todavía en España por la *burocracia cultural* (*Monte Odina*, Zaragoza, Guara, 1980. Las citas corresponden a las pp. 19-20, 20, 22 y 23 respectivamente).

³³ «Por lo demás, nuestro famoso principio vital figura hoy solamente en la patología cerebral como variedad particular de vesania, como un rasgo intelectual embrionario o atóxico que consistía en buscar causas maravillosas e intelectuales a los más sencillos fenómenos» («La vida en el año 6000». Narración citada por García Durán Muñoz y Francisco Alonso Burón, *Cajal, vida y obra*. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Epílogo de Severo Ochoa, Barcelona, Editorial Científico-Médica, 1983, 2ª ed., p. 454).

una fuerza, con una pujanza tales que subyuga, cobrando vida en sus descripciones los espectáculos contemplados por el microscopio»³⁴.

Por concretar, en aras de la brevedad, esta hipótesis interpretativa en el memorable estudio cajaliano *Textura del sistema nervioso del hombre y de los vertebrados*, recordaré que el extenso campo de observación del sabio oscense recorre todos los grados de la escala animal. Por ejemplo, el arranque del capítulo primero demuestra hasta qué punto pudo servir de guía al pensamiento abstracto con que Sender cimentó *La esfera*:

El sistema nervioso representa el último término de la evolución de la materia viva y la máquina más complicada y de más nobles actividades que nos ofrece la naturaleza. En cuanto este sistema aparece, la unidad del ser viviente se acentúa, sus recursos para procurarse el alimento y sus defensas de los ataques del mundo exterior se multiplican, adquiriendo también mayor precisión, eficacia y congruencia; y en los peldaños más altos de la animalidad, a guisa de perfeccionamientos de estos aparatos defensivos, surgen fenómenos tan admirables como la sensación, el pensamiento y la voluntad.

Es positivo, empero, que las plantas y los invertebrados más sencillos, a pesar de carecer de sistema nervioso, gozan de irritabilidad, entendiéndose por ésta la capacidad que posee toda célula viva de entrar en acción bajo la provocación de los estímulos exteriores; más no hay motivo para pensar que semejante propiedad vaya asociada a una representación consciente...³⁵.

LAS VÍAS NO CIENTÍFICAS DE ACCESO A LA NUEVA REALIDAD CONTEMPORÁNEA

Hasta aquí las guías que he venido llamando «racionales». En cuanto a las fuentes irracionales del Sender de posguerra, también estas estaban activadas desde principios de los años treinta y también tendían progresivamente a una peculiar mística del conocimiento, aunque en las antípodas de la demostración científica.

Cabe recordar a este respecto que, en un importante artículo publicado en el primer número de *Orto*, tan solo siete años antes de aparecer la primera edición de *El lugar del hombre*, Sender ya había fijado con claridad su

.....

³⁴ *Ibíd.*, pp. 139-140. Estos autores lo consideran un «taumaturgo genial» que «hacía nacer la vida poniendo en movimiento todo un maravilloso mundo poblado de seres encerrados en los paisajes de lo infinitamente pequeño» (p. 141).

³⁵ «Idea general del sistema nervioso. Plan de estructura de los centros nerviosos en la serie animal», en Santiago Ramón y Cajal, *Textura del sistema nervioso del hombre y los vertebrados*. Madrid, Impr. de Nicolás Moya, 1899-1904. Reimpresión facsimilar en Alicante, Herederos de Santiago Ramón y Cajal y Gráficas Vidal Leuka, 1992, 3 vols., I, p. 1.

postura a favor de la realidad social nueva, caracterizada por el valor primordial de lo subconsciente y lo intuitivo, valores en donde, frente a la naturaleza impostada y sucedánea de la civilización y de la cultura, veía resumida la animalidad pura: «El proletariado y el pueblo son en España lo subconsciente y lo intuitivo»³⁶.

Y cuando la guerra civil sobrevenga y haga tambalear los cimientos de la cosmovisión senderiana, quedará a salvo sin embargo esta visión idílica del pueblo, depositario de la hombría, del núcleo de vitalidad irreprimible. A este respecto, Jean-Pierre Ressayre recordó en un ya lejano trabajo cómo en las novelas de posguerra el conflicto bélico llegaría a perder para Sender sus perfiles y factores desencadenantes concretos y «dejaría de ser el producto de una circunstancia social e histórica para convertirse en una fatalidad ontológica que todo hombre arrastra consigo»³⁷.

Sender prescindirá de lo real geográfico y de lo real histórico para sumergirse en la indagación de una «esencia auténtica de lo real»: de una *realidad absoluta*, para la cual el exiliado intenta encontrar tierra firme y asidero temporal donde aferrarse.

Como hemos visto en su artículo de 1932, esa realidad absoluta la seguirá encontrando en el pueblo (y no en los contendientes concretos que han hecho la guerra). En un pueblo sumergido en un estadio de la humanidad anterior a toda historia: en un «estadio primario y por esencia permanente —puesto que escapa a los apremios del tiempo— y que cada uno puede reencontrar en sí mismo». Y en una geografía legendaria que haga olvidar los escenarios ensangrentados de la guerra. En coherencia con estas coordenadas, Sender se reconoce *aragonés e ilergete* (de la tribu que pobló Aragón en la época pre-cristiana)³⁸. En definitiva, en unas coordenadas espacio-temporales míticas, *pre-consciente o inconsciente colectivo de la humanidad* anterior a la historia en el que se enmarca *lo individual gan-glionar* (sede de la *hombría*), verdadera naturaleza del hombre primitivo e incontaminado con las contingencias de la civilización y de la historia.

³⁶ «La cultura y los hechos económicos», *Orto*, 1 (1932), p. 28.

³⁷ Jean-Pierre Ressayre, «Les espagnols face à leur guerre: la solution négativiste de Ramón J. Sender», *Imprévue*, 2 (1986), pp. 87-98.

³⁸ Jean-Pierre Ressayre, art. cit., pp. 95-96. Una mención aparece ya en las pp. 154 y 155 de *La esfera*: «¿Estaré loco?» —se preguntó por primera vez—. «Mi razón debe ser sólida, pero a veces se descoyunta algo en ella y me gustaría enyesarla si pudieran ponerme la escayola los únicos cirujanos en quienes tengo fe: Santos Cosme y Damián, médicos, en cuya cueva de anacoreta del siglo I yo he estado y de quienes cantan los chicos en mi tierra: San Cosme y San Damián / bajo la peña están, / el uno come queso / y el otro come pan».

Tenemos, pues, delineadas las dos grandes categorías abarcadoras, las que podríamos llamar dos formas *a priori* del conocimiento. En ellas va a insertar Sender a los *héroes ganglionares* de sus grandes novelas del exilio, fundidos en un *continuum plasmático o placentario* donde alienta el *inconsciente primitivo* o *ganglionar* de todos los reinos de la naturaleza, como materializaciones de un sistema de conocimiento que pretende trascender los límites de la realidad histórica concreta en nombre de la superior necesidad intelectual de la irracionalidad ganglionar. Dicho sistema implica la huida del tiempo y del espacio concretos para refugiarse en la historia, especie de inconsciente histórico primitivo de la humanidad, ubicado en tierras aragonesas y luego en el México pre-incaico. En cualquier caso, los caminos para construirlo —el que integraba la cosmovisión que le proporcionaba la ciencia moderna y el que recuperaba el inconsciente colectivo y ancestral a través de mitos, leyendas, milagros, magia, folclore, esoterismo, etc.— se resolvían en una solución espiritualista, la cual, amén de dotar de universalidad a su obra, lo arrancó de las dolorosas coordenadas concretas de su nueva vida de exiliado.

FEDERICO SAILA, EL PARADIGMA DEL PERSONAJE «LIBRE DE FALSIFICACIONES»

Si la novela expresionista se caracteriza por inaugurar un discurso «libre de falsificaciones», esa sinceridad radical afecta, ante todo, al tratamiento del personaje. Y digo bien: del personaje y no de los personajes, dado que la gama actancial de los expresionistas se concreta en dos niveles diferentes: el héroe —con frecuencia *alter ego* del novelista— y los demás personajes, meras figuras narrativas (y no caracteres realistas) que, como indicaron Shokel y Arnold, representan a menudo grotescas y excéntricas abstracciones o imágenes casi alegóricas de la realidad³⁹.

Este criterio sirve para dividir a los personajes de *La esfera* en dos grupos. Por una parte, Saila y el Jebuseo y quizá en alguna medida Cristel; por otra parte, los demás.

Los demás —la mayoría de los que realizan la travesía en el Viscount Gall— son seres convencionales. El narrador los traza de una vez por todas, como bocetos captados en sus comportamientos más comunes y superficiales y no profundiza en su individualidad porque, desde una perspectiva expresionista, son solo *personas*. Tanto el profesor However como Mr. What o el cura católico llevan puesta su máscara. Representan la crista-

³⁹ Cuyas propuestas se hallan resumidas en Sherril E. Grace, *Regression and Apocalypse. Studies in North American Literary Expressionism*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, p. 60 y sigs.

lización del «tipo» y de lo «típico» social, es decir, coinciden con estereotipos abstractos con que el poder o la misma sociedad tienden a uniformar y a encasillar al ser humano (el alcalde, el policía, el portero, el profesor...). La sociedad los uniforma, como uniforma al capitán, al sobrecargo o al médico. Todos ellos llevan puesto el uniforme de una sociabilidad impuesta que domestica y ahoga al hombre natural que llevan dentro. De ahí que desde comienzos de la novela sean presentados con rasgos tan abultados como los de las caricaturas de Grosz. Incluso los nombres con los que Saila los bautiza en la novela tienen mucho de caricaturescos y ridículos: el comerciante Mr. Cash and Carry («Sr. Pago al Contado»), el profesor Hawever («Prof. Sin Embargo»), el hombre de ciencia Mr. What («Mr. Qué»), el alemán nazi Hornytoad («Sapo cornudo»)... Otros, como bien observó Peñuelas, ni siquiera tienen nombre en la novela: aparecen como «El olvidado de su muerte» o «El caballero de las barbas»...⁴⁰.

A diferencia de ellos, Federico Saila está caracterizado por una naturaleza psíquica que a veces estalla violentamente y a veces se repliega en su fibra más sentimental y emotiva. Diríase entonces que también a Saila podrían aplicársele las confusas sensaciones interiores que experimentó el Joachim Ziemssen de *La montaña mágica* recordado en las vivencias carcelarias de Jean Améry⁴¹. Otras veces, será esa misma intensidad de las vivencias interiores la que le conduzca a la tragedia del desgarramiento íntimo, en un proceso de desfondamiento y regresión aniquiladores. Y es que, como recuerda Shokel, el héroe se presenta al lector en un estado de «impotencia del corazón» o, mejor, aquejado de una impotencia emocional, psíquica y física, que desgarró su yo trágicamente⁴².

Por lo tanto, el héroe de *La esfera* no queda uniformizado ni falsificado bajo el ahogo de la máscara social («persona»); antes, al contrario, *es un ser cuyo carácter resulta una función del instinto*. Y ello explica que su concepción no sea racional o psicológicamente consistente, sino irracional y arbitraria. Su conducta es impredecible y, a menudo, inexplicable, tanto para él mismo, como para los demás (incluido el lector): se mueve por

⁴⁰ Marcelino Peñuelas, *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 195-214.

⁴¹ «De repente, mi conciencia se inundó con un caos de contenidos literarios, de fragmentos musicales y de reflexiones filosóficas que parecían brotar de mi propia persona. Un indómito deseo de espiritualidad se apoderó de mí y se vio acompañado de un sentimiento de autocompasión penetrante que me hizo llorar a lágrima viva. Se trataba de un estado de embriaguez provocado por una reacción física» (Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Trad. de Enrique Ocaña, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 64).

⁴² En Sherril E. Grace, ob. cit., p. 64.

oscuros impulsos, por emociones intensas, por vagos ideales de justicia o por estados de alegría, angustia, deseo o desesperación.

En él abundan los desdoblamientos, los cuales tienen como uno de sus episodios más significativos la permuta de la identidad entre Saila y el loco del autobús, escisión de la que parte la constante contemplación de una imagen disociada de sí mismo, de un «otro-yo» que encaja de nuevo en los moldes del personaje expresionista⁴³. De ahí también la dificultad que tiene el héroe en reconocerse a sí mismo (Saila «se agitaba en aquella fatalidad de *ser sí mismo* y de tener que seguir siéndolo sin saber quién era»)⁴⁴. Significativo es a este respecto el «decálogo» con el que Saila intenta «ordenar» las ideas sobre su identidad⁴⁵, por cuanto demuestra que, desde el comienzo de la novela, el narrador presenta a un personaje «desintegrado en sus sentimientos» y tocando el fondo de su regresión, doblado en «verdugo y reo»; que cuando se mira en los espejos, ve su imagen descompuesta y diluida en perfiles y reducida al vacío⁴⁶.

Federico Saila se halla sumido durante todo el viaje en el mismo estado de sonambulismo que arrastran muchos personajes de la literatura expresionista. Diversos pasajes de *La esfera* muestran a un héroe a quien su lucidez le sirve para tomar conciencia del estado de fiebre, de la confusión mental, del delirio y de la ebriedad de sí mismo y de la experiencia del vacío en que está sumido. La vida y el sueño se confunden en una febril y alucinada duermevela que se plasmará en distintos estados de exaltación y desfondamiento: en desdoblamientos próximos a la esquizofrenia; en pensamientos;

⁴³ Ya que, como ha recordado Grace, un ser «desdoblado» suele tener a veces una parte de sí mismo reprimida o aniquilada por la sociedad, mientras la otra sueña, se rebela o imagina catástrofes apocalípticas.

⁴⁴ *La esfera*, p. 14.

⁴⁵ «Saila no dudaba de que entre todas las personas que el animal había encontrado por las calles era el único que poseía las siguientes condiciones: a) Un desplazado voluntario por desencanto. b) Un hombre de naturaleza verdaderamente campesina. c) Un ser en el que los atavismos animales que todos tienen olvidados estaban vivos y presentes. d) Un viajero de carreteras y caminos como se usaba en los tiempos en que el perro era todavía un verdadero perro. e) La naturaleza entera y propicia y con ella su sonriente Dios. f) El verdugo y el reo en una sola pieza (intenciones suicidas de Saila), lo que permitía al perro entrar sencilla y naturalmente en las dos fatalidades perrunas más altas: el perro del verdugo, el perro del reo. g) Olores. El perro encontró en las manos de Saila el olor a pan aldeano y en sus zapatos el olor de la sangre humana (la guerra). h) El hombre llegado del soleado Mediodía y de tal modo desintegrado en sus sentimientos que podría muy bien tomar contra los hombres el partido de los perros. i) El que habla con Dios y con los animales un lenguaje humano y se niega en cambio a usarlo con los hombres» (*La esfera*, pp. 18-19).

⁴⁶ *La esfera*, p. 65.

en largos monólogos inarticulados —a veces, de voces interiores audibles sólo para el héroe— y en una sucesión de visiones⁴⁷.

Como personaje genuinamente expresionista, Saila no evoluciona psicológicamente a lo largo de la novela y ni siquiera aprende de sus experiencias. A cambio, este inolvidable héroe senderiano goza del privilegio de tener cerca de sí la mirada del narrador, quien, sin comprometer su neutralidad narrativa, participa de su mundo exterior y lo transcribe en sus estados anímicos y en todos sus ingredientes visionarios.

Esa proximidad cómplice, digamos identidad, de la voz narrativa —que bien pudiera denominarse omnisciencia autorial selectiva: la propia de un narrador que parece identificarse con su criatura— presenta el mundo del héroe como cercano y palpitante, desde una perspectiva interior al propio héroe, compartiendo su visión distorsionada de la realidad.

La guerra —una de las obsesiones expresionistas, aquí implícita en toda la novela—, permanece incrustada en el héroe a modo de cuña que escinde y enfrenta dolorosamente su yo («El hombre lleva en su inconsciente oscuro el deseo de matar. —¿Matar por matar? —preguntó ella fingiéndose asustada. —Por suicidarse en el prójimo, creo yo»⁴⁸). Quizá porque, como pensaba también el Barmadu celiniano, «ver morir, dejar morir o incluso matar confluyen siempre en la sensación de la propia muerte»⁴⁹.

No obstante, la muerte es vista también como salvadora. El que Saila realice su particular viaje al fondo de la noche sintiendo la presión del revólver en el costado o la sensación del nudo de la soga sobre su cuello no son hechos que le impresionen más que matar a Jakob Lanz o dejar morir al pintor andaluz en las gélidas aguas del Dvina. El suicidio o la locura, en cuanto intentos —conscientes o inconscientes— de traspasar las fronteras infernales de la razón, *suponen en cierto modo una liberación* pues, como se lee en la tercera «iluminación» de *La esfera*: «La locura, que parece una fuga, no lo es. Es la disolución en el caos de los orígenes, pero para el espíritu tiene las apariencias de la fuga ideal. Hay formas de locura alucinantes». Porque la locura o el suicidio reintegran al hombre a la sustancia primordial de la naturaleza, lo que garantiza su inmortalidad:

.....
⁴⁷ «Creía ver en el fondo de su duermevela el barco blanco del que le había hablado el fogonero» (76); «No sabía si había amado a Cristel de verdad» (p. 77) o si Hilde era Cristel (p. 81). Otros pasajes en pp. 211, 162, 171, etc.

⁴⁸ *La esfera*, p. 60. En varias ocasiones repetirá Saila esta idea, en diferentes variantes de la misma.

⁴⁹ En *Voyage au bout de la nuit* y en otros pasajes de sus obras (Philip Stephen Day, *Le miroir allégorique de L. F. Céline*, París, Klincksieck, 1974, p. 168).

—Un hombre sin persona, sin máscara, todo ganglios ¿será un hombre sin muerte, un hombre inmortal?

El hombre y la hombría —pensaba— son cosa de los ganglios. El cerebro es un tumor, una enfermedad y de él nace la idea de uno sobre sí mismo: la persona.

Pero esa idea diferencial de uno (la persona, la máscara) es lo que nos individualiza y separa, mientras que los ganglios nos funden con la sustancia común, con la humanidad en ese nivel quizá inmortal de lo primario inefable. Lo que muere es la persona. Un cadáver es la cristalización de la diferencia —de la persona—. Pero —concluyo [...]— la verdad es que yo no tengo casi persona. Soy todo ganglios y por eso será una muerte mínima cuando llegue⁵⁰.

ANIMAL, PERSONA, MÁSCARA

Esas formas de locura dejan en cueros vivos el reducto más irrenunciable del hombre: *su naturaleza bestial*. Ese ámbito «del puro instinto» reñido con la razón, que el ser humano posee en común con el resto de los animales y, en cierta medida, también con los otros reinos de la naturaleza, reside en lo ganglionar y es la sede de la *hombría*.

Frente a ella, la *persona* es, como ya se ha indicado, la fosilización de la vida: una especie de uniforme impostado por la sociedad que, como la casulla de San Ildefonso del clérigo riojano, ahoga al animal que todo ser humano lleva dentro⁵¹. Por eso, los raptos de bestialidad y de violencia incontrolada de Saila hay que interpretarlos en esa clave expresionista⁵². Porque lo radicalmente humano, la hombría, reside en la animalidad explosiva y desinhibida.

La misma actitud solipsista y visionaria de Saila caracteriza al Jebuseo. El chispazo para poner en pie este segundo modelo de héroe expresionista, puramente ganglionar, lo encontró Sender inicialmente en una breve historia de su amigo Eugen O'Neill protagonizada por Driscoll, fogonero en el «Philadelphia» y amigo del dramaturgo expresionista americano. Según

⁵⁰ *La esfera*, pp. 90-91.

⁵¹ *La esfera*, p. 169.

⁵² Por ejemplo: «Algo había en él siempre dispuesto al desenfreno o a la explosión» (p. 118). Ello se explica por esa reconocible conciencia de su naturaleza animal: «Él, Saila, con su silueta mal trazada y sus ojos de esparver o de perro, de caballo o de tigre, pero rara vez humanos» (pp. 119-120). De ahí la reiterada oposición entre *persona* o *máscara* —la parte social, política o socialmente reprimida— y *lo ganglionar*, esa naturaleza bestial, en común con el resto de los reinos de la naturaleza.

recuerda la llorada Gemma Mañá, «Driscoll representaba para O'Neill la encarnación de la fuerza bruta y la más desbordante vitalidad. Pero un buen día de 1915 se suicidó, arrojándose por la borda. Eugene O'Neill trató de comprender este suicidio; de ahí que, tanto el cuento como el drama (*The Hairy Ape*, 1922), sean intentos de respuesta a las preguntas que le asediaban de por qué Driscoll, orgulloso de su superioridad animal y en completa armonía con su limitada concepción del universo, se mató»⁵³.

En efecto: *The Hairy Ape* (traducido en España como *El mono velludo* o *El gorila*)⁵⁴ presenta al fogonero Yang que, como el Jebuseo de *La esfera*, vive entre las calderas en los sótanos del barco. Ambos son igualmente toscos, primitivos y salvajes (el Jebuseo aparece en la novela como un animal, como un bosquimano y como un «extraño ser, con el pecho desnudo, las barbas alborotadas en torno a sus fuertes mandíbulas...»⁵⁵). Como el Yank de O'Neill, el Jebuseo sube a la superficie y crea el caos y una rebelión que sojuzga a las personas de a bordo. Ambos serán finalmente aislados del mundo de las personas (como se autoaislará el propio Sails, quien reconoce en el Jebuseo a un ser ganglionar semejante a él), como también sentirá a su espalda cómo avanzan con la soga entre las manos quienes acaban de ahorcar al fogonero...⁵⁶.

Esa concepción bestial —y, por lo tanto, radicalmente amoral, asocial, arreligiosa— del ser auténticamente humano tiene raíces anarquistas y con ella se identificó tempranamente el expresionismo alemán, familiarizado, desde 1900, con *La interpretación de los sueños* y otras teorías freudianas, que pudieron leer en su lengua original nada más publicadas.

Cabe añadir con Agustín Sánchez Vidal en este punto la decisiva influencia que, junto a la intensa lectura de Freud, tuvieron en los años veinte obras como *El mundo de las abejas* de Maeterlink, la *Vida de los insectos* de Fabre y otras publicaciones como las *Maravillas de la vida de los insectos* de Edward Step o *Los insectos* de Michelet, etc., en cuanto que —mucho más que las lecturas del Marqués de Sade— ponían en primer plano asombrosas revelaciones sobre el mundo de los instintos, sobre la animalidad en su estado más puro⁵⁷.

.....

⁵³ Citado por la recordada Gemma Mañá Delgado, «Dos visiones del 'hombre natural perfecto': Yank/Rómulo», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo, eds., *El lugar de Sender*, Huesca, IEA-IFC, 1997, p. 356.

⁵⁴ Puede leerse, por ejemplo, en Eugen O'Neill, *Nueve dramas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.

⁵⁵ *La esfera*, p. 128.

⁵⁶ *La esfera*, p. 181.

⁵⁷ *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, CAI, 1997 (2000, 2ª ed.), p. 100 y sigs. También en «Luis Buñuel y la entomología» (I y II), *Trébede*, 28-29 y 30, 1999, pp. 81-86 y 35-48. Cf.

Como corolario recordaré que este patrón de héroe expresionista representado por el Jebuseo se cumple ejemplarmente en *El lugar de un hombre*. Como el maquinista del Viscount Gall, Sabino aparecerá en la imaginación de sus cazadores como un «oso», un «monstruo» o un «hombre-oso de dos cabezas». Como una alimaña o una fiera salvaje huye de los perros y se esconde en una caverna, de donde solo lograrán hacerle salir medio asfixiado por el humo. Su apariencia es la de un verdadero salvaje⁵⁸. Como Yang en *El mono peludo*, buscará su reducto natural al margen de la civilización.

Sabino es un ejemplo de ese hombre primordial o ganglionar con que Sender se reencontró de nuevo en Méjico gracias a las novelas de Lawrence. Henry Miller se lo había señalado en *The Cosmologic Eye*:

En la obra de Lawrence aparece siempre esta remisión a cierta criatura primitiva, mística y obscena, medio macho cabrío, medio hombre, en quien existe el sentimiento de unidad: el individuo preconsciente que obedece a la voz de la sangre (...) [En él] lo que irrumpe con abrumadora falta de lógica es el impulso vital básico, el caso innato del cual aquel emerge y al que evoca con toda su fecundante seducción⁵⁹.

Y ese impulso vital básico no es otro que el barrunto de Sabino: «Un día me dio el barrunto. Y me fui» —responderá en distintos momentos a quienes le preguntan—. Con esta justificación elemental termina la novela.

.....
también, pese a su intención excesivamente descriptiva, el artículo de Kessel Schwartz, «Fauna in Selected Novels of Sender (1962-1978)», en Mary S. Vásquez, ed., *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 131-148.

⁵⁸ «Parecía mudo, pero sus gritos, sus gruñidos, eran articulados y además oía perfectamente. De un modo u otro, con su sola presencia, aquel hombre nos mostraba a todos nuestra propia miseria. Llevaba el pelo tan largo y tan enredado sobre la espalda y los hombros, donde se unía con la barba, que su cara desaparecía casi por completo. Las aletas de su nariz tenían escamas brillantes, mineralizadas. Sus ojos (que apenas habíamos visto porque no nos miraba de frente) se hundían bajo unas cejas abultadas [...]. Las uñas de las manos y los pies, alargadas, se doblaban hacia abajo y se acanalaban a los lados formando un pico en el centro. Otras estaban rotas y mostraban la dermis descubierta, seca también pero rojiza, como llagada. La piel a trechos quemada, se desprendía [...]. Llevaba las piernas desnudas. El pecho y la espalda, también. Conservaba en la cintura algo que parecía piel de lobo y de conejo cosida con fibras vegetales y completado, a trechos, con trozos de saco o de una tela tosca muy gastada. Se cubría así las nalgas y en parte el sexo, pero esto último no le preocupaba y llevaba aquellas pieles como defensa para arrastrarse sentado por las rocas. En sus rodillas había durezas mineralizadas y sus manos estaban agrietadas y secas y tenían también callosidades con brillos metálicos. Los dedos pulgares estaban mucho más separados de los otros cuatro que en nosotros y habían quedado en una posición que recordaba a la de los plantígrados...» (*El lugar de un hombre*. Ed. de Donatella Pini, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Destino, 1998, pp. 54-55).

⁵⁹ Henry Miller, *El ojo cosmológico* cit., pp. 35-36.

El barrunto es el único resorte que, en última instancia, genera en él el mismo comportamiento que el de las bestias. Ese barrunto le salva del represivo mundo de las personas y *le reubica en su verdadero lugar*, en el de la libre expansión instintiva o ganglionar. Para crearlo, Sender quizá recogió del ambiente el inquietante fondo de ilogicismo, animalidad o mudez de sus personajes tomado directamente de Faulkner, Steinbeck y Caldwell⁶⁰. Pero, ante todo, su estatura coincide de nuevo con la del «héroe sin falsificaciones», tal como aparece, por ejemplo, en las novelas de Döblin o de Kafka.

Un nuevo ejemplo de este paradigma lo constituye Rómulo, el héroe de *El rey y la reina*. En esta compleja y delirante novela, la construcción del héroe senderiano está inspirada en *Hinkemann*, obra del dramaturgo alemán Erns Toller, publicada en 1931 en el seno del círculo anarquista madrileño en que se movían Sender y Toller (este último, exiliado en la España republicana)⁶¹. Desde hacía más de una década, Toller estaba arrastrando una tragedia personal que, al poco tiempo, le llevaría al suicidio: durante la I Guerra Mundial, una bala le había destrozado los órganos genitales.

En *Hinkemann*, Toller encarna su propia tragedia en el personaje de Eugenio Hink, *alter ego* que da título a la obra, ya que en alemán Hinkemann significa ‘mutilado’. Desde la primera escena aflora esta obsesión por la hombría, que se convierte hasta el final de *Hinkemann* en el motivo recurrente de casi todos los diálogos⁶². Bajo su inspiración, Sender asociará —como ya lo había hecho en *La noche de las cien cabezas*— el tema de la hombría con el de lo ganglionar, es decir, con una nueva llamada a la liberación de la animalidad, en la que reside la verdadera grandeza y autenticidad del ser humano.

.....

⁶⁰ Guillermo de Torre, «Introducción» cit., pp. 685-686.

⁶¹ Erns Toller, *Hinkemann (tragedia). Los destructores de máquinas (drama)*. Traducción del alemán por Rodolfo Halfter, Madrid, Cénit, 1931.

⁶² «¿Loras —le dice a su esposa Grete— porque yo [...], porque los hombres me señalarían con el dedo, como a un payaso, si supiesen..., porque el tiro heroico de aquella criatura maldita me convirtió en un mutilado miserable, en un hazmerreír?» (*Hinkemann*, p. 18). Hink llegará a murmurar para sí que «hay ocasiones en que es más fácil ser un dios que un hombre». Se lo recuerda inconscientemente su amigo Pablo, al verle pensativo: «Pórtate como yo, ¡como un hombre!, y serás un amo». La tragedia de Hink trasciende la intimidad del ámbito del hogar cuando Grete se entrega a Pablo, porque: «Mi Eugenio... Mi Eugenio... Mi Eugenio no es... No es un hombre». A lo que le responde Pablo, besándola y tratando de apartar los remordimientos que le asedian: «Mala serías, para ti misma, si guardaras fidelidad a un hombre que no es hombre».

UN DISCURSO VISIONARIO

Los dos polos hacia los que, según Sherril E. Grace, se orienta la literatura expresionista —la *regresión* y el *apocalipsis*— son en Sender el fruto de una estética generada por lo ganglionar y quedan plasmados en un discurso volcánico y visionario —el grito de Munch como referencia de fondo— que se origina en los más oscuros sótanos de la conciencia⁶³. Como consecuencia de esta erupción expresiva, el discurso estalla en sentidos oscuros y, como se ha dicho, en unas asociaciones y analogías que provocan una incertidumbre comunicativa próxima a la de los surrealistas.

De ahí que, como en el caso de las propuestas bretonianas, ese discurso ambicione también en última instancia ejercer una función liberadora y catártica. Como señala Shokel, su único propósito es el de estimular nuestra propia vida a través de asociaciones inesperadas. Es el de ensanchar la capacidad de nuestro pensamiento y de nuestra sensibilidad y el de producir una crecida en su caudal y acelerar nuestro metabolismo psíquico⁶⁴.

El ideal expresionista del género —entendido como la indagación de una imagen del mundo sincera, auténtica y sin degradar, surgida del interior del propio novelista sin la mediación falsificadora de las percepciones exteriores—, da como resultado un discurso dominado por lo ganglionar y

⁶³ Cabe recordar, como corolario de este apartado, que de la imagen de la esfera deriva a su vez una determinada estética, ya diseñada en *Proverbio de la muerte*: «El inconsciente se expresa por imágenes. Y sus imágenes son embriones que es preciso incubar y desenvolver en la armonía de la razón. Gusta el inconsciente de expresarse por masas de color o masas fonéticas que son lo mismo. A veces, cuando más concreto se nos presenta el afán y más lejos está su expresión, nos la facilita (como en la geometría) con líneas y volúmenes» (pp. 59-60). Sender localiza en varios pasajes ese *dictum* estético, esa voz «difícil de eludir, que no se acaba de comprender y que acucia y llaman a la interpretación». Esa voz está localizada en los ganglios: «Los ganglios eran para Saila la cuna de un inmenso saber inconsciente, donde el pasado, el presente y el futuro están simultáneamente vivos. Todo lo que sabemos está en los ganglios y lo sabemos constantemente» (*La esfera*, p. 47). [Los ganglios] «me imponen afirmaciones y cuando yo les reclamo elementos de expresión me proponen imágenes. Tratemos de explicar aquella que más insistentemente nos proponen» (*Proverbio de la muerte*, pp. 59-60). Al margen de la explicación de la esfera —pues esa es la imagen a la que se está refiriendo Sender—, en lo ganglionar se localiza la región más productiva para la creación estética y únicamente de este venero pueden salir imágenes que trasciendan la actividad literaria o artística convencional elaborada por la conciencia: «Pero esas imágenes no son la tarea de la voluntad caprichosa de un hombre. Sin embargo, Saila veía con tanta claridad las imágenes que los ganglios le proponían que estaba seguro de poder descifrarlas y alcanzar su sentido en alguna de aquellas dulces crisis de tedio en las mañanas del puente...» (*ibíd.*, p. 60).

⁶⁴ Walter E. Shokel, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford University Press, 1959, pp. 11-12.

sembrado de momentos visionarios. En este sentido, ya ha quedado señalada la íntima proximidad existente entre el narrador de una novela expresionista y el héroe que la protagoniza. De este modo, la voz narrativa de *La esfera* constituye un testimonio privilegiado de cuanto va surgiendo atropelladamente en el interior de Saila y de la lúcida y caótica turbulencia de sus monólogos y reflexiones. Abundan, por otra parte, los diálogos, que confieren a *La esfera* una dimensión teatral que comparte con el resto de la narrativa senderiana⁶⁵. Y precisamente el efecto obtenido por esa dimensión teatral representa otro de los objetivos de un discurso genuinamente expresionista, tan proclive a resolver en forma dialogada muchos momentos decisivos del relato, y especialmente en monólogos o soliloquios —y una gran parte de los parlamentos de Saila lo son: van entrecomillados, dado que están originados por su voz interior; añádase la complicidad de la voz narrativa que abusa de su omnisciencia selectiva—⁶⁶. A diferencia del monólogo interior —que explora el proceso del pensamiento—, dichos monólogos o soliloquios de Saila van dirigidos, no tanto a un receptor o interlocutor concreto dentro del texto, como a sí mismo, al Hombre como receptor universal y al gran vacío de la esfera cósmica⁶⁷.

Y como anticipaba al principio, junto a los monólogos y las voces interiores entrecortadas, el discurso narrativo de *la esfera* es pródigo en secuencias visionarias, cumpliendo así otro de los requisitos de la estética expresionista⁶⁸. Entre ellas, el autobús blanco de los locos sorteando los obuses; la espeluznante autopsia del loco congelado dentro de un bloque de hielo pero todavía vivo; el barco con los tres mástiles de blancas velas desplegadas; la muerte del pintor andaluz en el Dvina; las distintas apariciones del Jebuseo —como un salvaje, como el rey negro del ajedrez, en su

.....

⁶⁵ A este respecto, en su afortunado artículo «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica», José-Carlos Mainer exploró este rasgo estructural recurrente en la novela senderiana. A saber: «la utilización de una forma explícitamente dramática —es decir, algo más que dialogal— como culminación de la sintaxis novelesca y, en algún caso, como formalización íntegra del material narrativo». (*Bulletin Hispanique*, LXXXV, 3-4, 1983, p. 326).

⁶⁶ En cierto sentido, podría considerarse dicha complicidad como un «monólogo en tercera persona», con la consiguiente «ilusión de coincidencia» entre el narrador y el héroe que implica (Frida S. Weissman, «Le monologue intérieur: a la première, a la seconde ou a la troisième personne?», en *Du monologue intérieur a la sous-conversation*, París, Nizet, 1978, p. 78).

⁶⁷ Sigo en este punto las sugerencias de Sherril E. Grace (ob. cit., p. 64), que ya utilizó en «El expresionismo senderiano: a propósito de *La noche de las cien cabezas*», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo, eds., *El lugar de Sender*, pp. 325-338.

⁶⁸ Cf., entre otros, Edward J. Ahearn, *Visionary Fictions. Apocalyptic Writing from Blake to the Modern Age*, Yale University Press, 1996.

apelación al milagro, al paso de su nube blanca y al barco fantasma, ahorcado...—; las diferentes pesadillas y recuerdos que atormentan a Saila; la asamblea de cubierta que va a juzgar a Saila (una verdadera danza macabra —«asamblea de cadáveres» y «asamblea de máscaras» se leerá una y otra vez en *La esfera*, para calificar un proceso que tiene mucho de kafkiano— como las que constituyen repetidamente el entorno del Bardamu de Céline en su *Voyage au but de la nuit*); la esperpéntica pesadilla con la fantasmagórica aparición del Hembro, la mujer barbuda, el laureado de Eichkamp y el mozalbete de los parabienes...⁶⁹.

Toda la novela es un conjunto de obsesiones, recuerdos y pesadillas recurrentes, con sus exploraciones en el interior de la conciencia y sus vueltas atrás rememorativas. Secuencias nuevas remiten a otras vividas, en un efecto multiplicador de galería de espejos. Además, las quince «iluminaciones» lírico-místicas que encabezan cada capítulo terminan de configurar en su conjunto un discurso secuencial o paratáctico que responde al fragmentarismo o a la denominada «técnica de estaciones» de la novela expresionista.

Ni qué decir tiene que dichas secuencias visionarias están acompañadas de un peculiar tratamiento cromático que las fija indeleblemente en la memoria. Los blancos purísimos, los rojos, los amarillentos —sugeridos en muchas ocasiones por los objetos: la oscura bodega del barco, los blancos cegadores de las velas y la nube milagrosa, la noche, las máscaras, el ambiente irreal de las pesadillas de Saila— merecerían un tratamiento pormenorizado (como lo merecería el cromatismo de *El verdugo afable* o de *El rey y la reina*). Baste recordar, como llamada de atención hacia este aspecto, que relaciona la literatura con las artes visuales, este atinado consejo que dio el poeta y dramaturgo Hofmannsthal al lector de una obra expresionista:

Es preciso situarse en el lugar del prisionero que mira un muro a través de los barrotes de su celda o en el lugar del enfermo a quien la ventana sólo le permite fijar la vista en la capilla del hospital. Y arrojar sobre ese muro un aliento, un gesto rojo; un amarillo cada vez más intenso, un amarillo tal como se percibiría a través de paredes de topacio; y después un púrpura, un violeta, una mancha violeta, un anochecer...

De este modo, si el prisionero y el enfermo tuvieran la oportunidad de contemplar estos colores, conocerían una libertad y una sensación de felicidad más intensa y más perfecta que la del pastor habituado a caminar en el crepúsculo sin prestar atención a los colores del paisaje⁷⁰.

⁶⁹ *La esfera*, pp. 111-116.

⁷⁰ Cit. por Jacques Le Rider, *Les couleurs et les mots*, París, PUF, 1997, p. 260.

LA ALEGORÍA DE *LA ESFERA*

Sostenía Sebastián Gasch en 1955 que el expresionista acertaba a pasar la lupa sin perder la visión de conjunto. O, dicho de otro modo, que abultaba el detalle hasta extremos de lo grotesco y la caricatura, pero lo incrustaba en un riguroso sentido de la síntesis en aras de lograr la universalidad artística. También Juan Guerrero Zamora había reducido en ese mismo año los rasgos del expresionismo contemporáneo a parecidos conceptos básicos: a la selección de detalles o motivos expresivos y a la síntesis del conjunto de la representación («Éste es el expresionismo. Una síntesis. Una sugerencia expresiva indicando el fondo del problema»). Para añadir a continuación que *esa síntesis significativa convertía siempre la obra en una farsa, en una fábula o en una pesadilla de honda impregnación simbolista*⁷¹.

Ambos testimonios apuntan a los dos aspectos más relevantes de la escritura expresionista: el primero —del que ha pretendido hacerse eco el apartado anterior—, un conjunto de fragmentos más o menos distorsionados y un lenguaje que ha llegado a ser considerado como un puro *desperdicio* o *derroche* verbal; el segundo, una significación superior englobadora de naturaleza alegórica. Y ambos aspectos quedan en última instancia equilibrados: como por una especie de mecanismo compensatorio, el discurso expresionista, desintegrado y alterado por su carácter patético y visionario, desemboca en síntesis alegóricas cuya frialdad abstracta templada de alguna manera la vibración emocional de la escritura.

Dominique Tassel, a quien vengo siguiendo en estas reflexiones, afirma que muchos expresionistas erigieron la alegoría en *figura central* de sus poéticas⁷². Y un provocador Céline, pese a afirmar que «la fuga hacia lo abstracto era la cobardía por excelencia del artista», traicionó esta sentencia —afortunadamente para los lectores— en la gran alegoría de su viaje nocturno de 1932.

Sender tuvo también predilección por la construcción de alegorías. Si en *La esfera* no se trata de un *Viaje al fondo de la noche* —aunque la aventura de Saila en el desnortado cascarón del Viscount Gall bien puede considerarse tan catártica como las peripecias de Bardamu—, tanto Céline como Sender recurrieron a la expresión de ideas por medio de una imagen compleja y en ambas novelas va creciendo una gran alegoría espacial y temporal que, de hecho, termina suplantando el análisis racional. Ambas —como,

⁷¹ *La imagen activa y el expresionismo dramático*, Madrid, Ateneo, 1955, p. 32 y sigs.

⁷² «D'une figure expressioniste», *L'Arc*, 25 (1964), pp. 17-21.

por otra parte, en otras famosas alegorías de la civilización moderna, tanto en novelas como en películas —*La naranja mecánica* de Kubrick, *El séptimo sello* de Bergman, etc.—, no sienten necesidad de recurrir a una tradición caduca que las explique, ni de atenerse a las técnicas formales de la alegorías y al valor fijo de las ideas que están en su base. Son, como las figuraciones medievales, los espejos de un mundo incierto. Representan la *respuesta emocional* del hombre moderno ante el destino colectivo e individual⁷³.

Pero, a la vez, la alegoría de Sender entronca con la mejor tradición de las visualizaciones metafóricas: con las que el Dante —uno de los que, según opina Shokel, anticiparon las soluciones expresionistas— espiritualizó los objetos de la naturaleza. Como las imágenes de la *Divina Comedia*, la alegoría de la esfera queda integrada en una trama de referencia universal que la dota de una completa significación. Aunque, como he señalado al comienzo de esta exposición, el marco de su visión cósmica de la existencia no sea ya, en el caso de Sender, la teología católica sino la nueva cosmovisión mística o lírico-filosófica inaugurada por las nuevas teorías científicas (sin olvidar, por supuesto, la confluencia de otras fuentes de naturaleza irracionalista).

La alegoría de la esfera responde, por lo tanto, a ese nuevo esquema de conocimiento asumido por el escritor y comprendido por el lector. A saber: la cosmovisión senderiana se instaura en un *a priori* de la percepción regida por: 1) *Un universo esférico* («curvo y finito —poblado de esferas flotantes—»⁷⁴. Un universo de esferas. «Un torrente de luz que se curva sobre sí mismo». La «esfericidad abstracta del todo»); 2) *Un planeta esférico* («Redondos los horizontes sin posibilidad de fuga. El camino de cualquier fuga acabaría cerrándose sobre sí mismo. Redonda la bóveda del cielo, eso era lo que le impresionaba, la redondez y no las nubes ni la inmensidad»); 3) *La esfera de la existencia individual* («redondas las vivencias de cada uno», «del ser-existir o del ser-no-ser»⁷⁵; y 4) *Cada existencia individual se reduce a una suma de pequeñas esferas o ganglios, no otra cosa que núcleos esféricos de animalidad*.

Dada la doble vía que confluye en la configuración del sistema de pensamiento de *La esfera*, la lectura alegórica que se propone debe tener en cuenta también los estímulos procedentes de los campos antes menciona-

.....
⁷³ Véase la fundamentación teórica con que Philip Stephen Day encabeza su citado estudio *Le miroir allégorique de L. F. Céline*.

⁷⁴ *La esfera*, pp. 252, 315 y 261 y 68 respectivamente.

⁷⁵ *La esfera*, pp. 68 y 69.

dos, el de la ciencia moderna y el de fuentes irracionalistas, míticas, mágicas, filosófica, religiosas, folclóricas, etc. (pues ambos, como he intentado señalar, se dan la mano, al situarse en el más allá de la razón). El resultado, la alegoría de un universo esférico que preside la novela, fue una solución al gusto expresionista: la materialización del pensar subjetivo sobre la realidad en imágenes lanzadas desde el interior del espacio, como por una linterna mágica⁷⁶. De imágenes en las que, como en la colección de proyectos arquitectónicos recogidos por Wolfgang Pehnt, se uniera la abstracción geométrica y la fantasía⁷⁷.

Precisamente la esfera es, según el socorrido *Diccionario* de Cirlot, una de las representaciones simbólicas más complejas.

Desde los presocráticos poseía ya la significación de «infinito (lo único uno), e igual a sí mismo, con los atributos de homogeneidad y unicidad.

Emblemáticamente, la esfera se identifica con el globo, el cual, por similitud con los cuerpos celestes, se considera alegoría del mundo.

Pero existe aún otro significado de la esfera, más profundo si cabe, *Sphairos*, equivalente a infinito, y en el *Banquete*, Platón, al referirse al hombre en estado paradisíaco, anterior a la caída, lo juzga andrógino y esférico, por se la esfera la imagen de la totalidad y de la perfección.

Es posible que tengan este sentido las esferas transparentes que alojan a las parejas de amantes en *El Jardín de las delicias* de El Bosco⁷⁸.

Al margen de que la pintura de El Bosco constituyera en sí misma una de las referencias del expresionismo, la breve entrada de Cirlot pone en guardia sobre las numerosas capas significativas superpuestas que explican esta imagen senderiana.

La primera de ellas es la esotérica. La exacerbación del sentimiento religioso y la búsqueda de una espiritualidad rebelde y contestataria frente a las prácticas religiosas identificadas con el poder político condujeron a los

⁷⁶ Rodolfo E. Modern, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1972, p. 14.

⁷⁷ Véanse en Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture in Drawings*, Londres, Thames and Hudson, 1985.

⁷⁸ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, pp. 188-189. Algo parecido leía en su enciclopedia Arthur, uno de los gemelos del Nobel Patrick White en *Las esferas del Mandala*: «El Mandala es un símbolo de totalidad. Se considera que es la «morada de Dios». Su círculo protector es una estructura de orden superpuesta al caos psíquico. A veces su forma geométrica se representa como una visión, tanto en estado de vigilia como en sueños...» (*Las esferas del Mandala* [1966], Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 278).

expresionistas alemanes a inspirarse en diversas formas de mística y esoterismo. En este sentido, el conde de Keyserling defendía en su *Diario de viaje de un filósofo*⁷⁹ la mística oriental como una vía de salvación para la civilización de Occidente y autores como Herman Hesse, quien popularizó tempranamente en su leída novela *Demian* la mayéutica oriental que Demian utiliza con el joven Sinclair⁸⁰.

Sabido es el gusto por lo esotérico que acompañó a Sender hasta los últimos días de su vida —lo seguía predicando todavía cuando regresó fugazmente a España en 1974, para estupor de los que no alcanzamos a comprender entonces que un mito viviente del exilio no tuviera nada más interesante que decir—. Y esa fijación mística —ya formulada en *Proverbio de la muerte*— pudo venirle mediatizada por esos intereses, los mismos que los de su maestro Valle-Inclán, autor del libro de sabiduría mística que también es *La lámpara maravillosa*⁸¹. Y también el Mandala pudo inspirarle esa concepción del cuerpo humano minado por núcleos de actividad vital, por focos ganglionares, sembrado de núcleos vitales o chacras, en tantos puntos coincidentes con los mitos preincaicos, el chamanismo y las supersticiones aztecas, con las que el escritor de Chalamera se familiarizó al comienzo de su exilio mejicano⁸².

En cuanto a la vía interpretativa filosófica, han sido varios los autores que han recordado a propósito de *La esfera* la filosofía de los neoplatóni-

⁷⁹ Madrid, Espasa Calpe, 1928, 2 vols. La Editorial Espasa-Calpe publicó varias obras de Keyserling, como *Norteamérica libertada*, *El mundo que nace*, *La vida íntima* o *La filosofía del sentido. El conocimiento creador*. De su gran difusión entre los círculos intelectuales de los últimos años veinte da cuenta Ángel Dotor y Mucio en «El filósofo Keyserling» (*Mirador. Las letras y el arte contemporáneos: 1924-1929*, Madrid, 1929, pp. 208-215).

⁸⁰ Hermann Hesse, *Demian*, Madrid, Cenit, 1930.

⁸¹ «...no hay sino recordar el título de su novela alegórica de 1947 —*La esfera*— para ilustrar la importancia del arquetipo de lo esférico en una concepción del mundo que, como la de Valle-Inclán, busca la integración del tiempo todo para anular su maleficio» (José-Carlos Mainer, «El territorio de la infancia y las fuentes de la autobiografía senderiana», en *III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1994, p. 142).

⁸² Aunque Sender ya había mostrado un inequívoco interés antes de la guerra con la publicación de dos libros sobre el tema (cf., entre otros, Mary S. Vásquez, «América como texto y contexto en la cuentística del exilio de Ramón J. Sender», en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo, eds., *El lugar de Sender* cit., pp. 181-195). Que los intereses esotéricos y religiosos —como un vago misterio y como necesidad antropológica», indica José-Carlos Mainer— fueron una constante a lo largo de su vida lo confirma la austera biblioteca que Sender conservó en sus últimos días de vida («En torno a una vieja mesa y a unos libros», *Alazet*, 10, 1998, p. 272).

cos, Spinoza y otros filósofos y el propio autor se tomó el trabajo de revelar una de las claves para interpretar la alegoría de *La esfera*⁸³.

Pero, a la hora de inscribir su novela en unas coordenadas modernas, la seducción científica —de una ciencia entendida en su sentido más lato y casi divulgativo— fue fuente decisiva de inspiración inmediata, como portadora de una realidad no sólo mágica, sino también incomprensible y desolada, potenciada alegóricamente por el gran vacío cósmico de la esfera.

Paradójicamente, el *vitalismo* y el *monismo* con que Sender pretendió responder a ese *gran vacío* se apoyaba también en lo mágico, irracional e incomprensible: ya que había llegado a concebir esas *pequeñas esferas* o núcleos de vitalidad ganglionar que albergaban los más básicos y primitivos instintos del ser humano a partir de las propuestas de la magia y de la religión⁸⁴, tanto como de la psiquiatría y de biología moderna. Y, en última instancia, en las didácticas virtualidades de los dibujos de su admirado Cajal.

Porque Sender admiró siempre el alarde gráfico con que el sabio aragonés solía acompañar sus investigaciones, aquellos cortes en médulas y ganglios de tan enigmática apariencia o aquellas precisas arborizaciones o aquellas expansiones de axones «que parecían inquietantes alambreadas de espino». En este sentido, los dibujos cajalianos ofrecían todo lo que Sender podía necesitar para desarrollar hasta el detalle la concepción de lo ganglionar de *La esfera*: un oportuno léxico de «desarrollos arbóreos», «núcleos ganglionares esféricos», «mallas», «redes», «conos», «ramificaciones», «alambre

⁸³ En concreto, las reflexiones filosóficas de Aben Tofail transcritas en *La esfera* (pp. 224-225). Un diccionario de estas entradas filosóficas lo apunta Francisco Carrasquer en «La parábola de *La esfera* y la vocación intelectual de Sender», *Norte*, XIV, 2-4 (1973), pp. 67-93. Recogido en *La verdad de Sender*, Holanda, Cinca, 1982, pp. 85-119; también en José-Carlos Mainer, *In Memoriam*, Zaragoza, 1983, pp. 399-424. Con todo, parece más verosímil el predominio de aquellas influencias que constituyeron el *vademécum* del anarquista, como Nietzsche o Schopenhauer quien, en *El mundo como voluntad y representación* había sostenido que «el sistema ganglionar, es decir, el sistema nervioso subjetivo que en las formas más bajas de la vida predomina sobre el sistema objetivo o cerebral, era simplemente el proceso fisiológico en virtud del cual el instinto, al mismo tiempo que servía a la especie, realizaba un papel ilusionista con respecto al individuo» (Sherman H. Eoff, ob. cit., p. 243).

⁸⁴ Pueden verse las coincidencias de estos nódulos de vitalidad animal o ganglionar con los *chakras* en libros de divulgación como los de Pierre Riffard, *Diccionario de esoterismo*, Madrid, Alianza, 1983, o el más superficial de Xavier Peris y Agnes Cerviá, *La esfera de cristal: claves para interpretar imágenes*, Barcelona, Índigo, 1996. También para la antigua mitología azteca la mayor parte de los centros neurálgicos del cuerpo humano estaban representados por signos de naturaleza animal, como el zopilote, el perro, la serpiente la lagartija, el venado o el mono (cf., entre otros, María Teresa Sepúlveda, *Magia, brujería y supersticiones en México*, México, Everest, 1983).

de espinos», etc. Sorprende encontrar en muchos pasajes de *Proverbio de la muerte* y de *La esfera* este lenguaje como verdadera guía de sus reflexiones abstractas y cómo estas, al modo de los dibujos del sabio oscense, reventaban, «se explayaban y lo veíamos casi plásticamente»⁸⁵.

Esta visión plástica del pensamiento de Sender a la luz de los diagramas cajalinos sirve para comprender muchas de las de otro modo confusas páginas de *La esfera*, cuyo discurso filosófico-lírico recurre a esa pedagógica visualización, a la metodología de «cortes en sección» y a las expansiones arbóreas de la vida ganglionar tal como aparecía en los libros del sabio oscense⁸⁶.

FINAL

Otras cuestiones relacionadas con el mundo alegórico senderiano y sus implicaciones monistas podrían añadirse aquí por su relación con la cosmovisión que preside *La esfera* y que informa la mejor narrativa senderiana. En especial, la alegoría de la vida como sueño o el desarrollo de una alegoría vecina y de la misma paternidad calderoniana: la del «mundo como teatro» de los autos sacramentales, los cuales representan, a la vez, una productiva referencia para la expansión del expresionismo teatral germano⁸⁷. Precisamente Sender fue también aficionado a inspirarse en ellos. ¿Qué es, por ejemplo, *El rey y la reina* en el fondo sino un auto sacramental sin

⁸⁵ *Proverbio de la muerte*, p. 73.

⁸⁶ «Todo avanza o se extingue. Pero si pudiéramos cortar el tiempo *en sección*, si pudiéramos interrumpir la vida repentinamente, no interrumpiríamos sino *un movimiento*. Porque ningún hecho, ninguna vivencia física o moral quedaría cortada. Nuestro filo resbalaría sobre millones de pequeñas esferas como si lo hiciéramos entrar lentamente en un montón de semillas secas» (p. 35). «Nada sigue linealmente hacia la hora próxima. Nada continúa hacia delante (no hay adelante ni atrás) ni será *cortado nada en sección si pudiéramos cortar el tiempo...*». Eso que parece el logro complejo, brillante, difícil, de la psique no es sino la presencia en flor de los ganglios. En ellos se me ha dicho que la vida vegetal sigue viviendo en nosotros, en nuestras arterias y en nuestros huesos; de ellos sale esa imagen de mis vértebras que recuerdan los nudos de los tallos de las plantas y de ahí la sensación vegetal de mis sueños, a veces, en los que hay una fresca humedad de savia y en los que algo nos dice: «cuando yo era hierba... o «cuando yo era arbusto...». Son los ganglios quienes nos dicen que la historia del planeta vive en nosotros y que la vida vegetal nos habla en la raíces que son nuestros ganglios, en la flor al final del tallo nudoso, que es el rostro, y en el nuevo fruto que sale de dentro, con violencia, en el hecho de la maternidad» (p. 50). «El mito, que antes era axiomático, como un sonido poderoso y aislado, comenzaba a descomponerse en una armonía fértil. Pero todavía la línea delimitaba muchos de nuestros planos como el alambre espinoso de los campos» (p. 74). «El instinto dormía en nuestros ganglios. La represión lo concentraba y tenía, como los balones de hierro de aire comprimido, una tendencia constante a actuar en estallido» (p. 74).

⁸⁷ La huella calderoniana ha sido abordada por Donatella Pini en la «Introducción» a su ed. cit., especialmente pp. XXVIII y ss. (con la indicación de la bibliografía existente).

sacramento? ¿No es una alegoría donde las piezas del ajedrez —que obsérvese, van desplazándose visualmente en el tablero vertical de las habitaciones del palacio de casilla en casilla, en *progresivo jaque a la reina por parte de Rómulo*—, una vez acabada la partida, se quedan con el valor que tenían en la bolsa de cuero que las guardaba?⁸⁸.

Pero son demasiados interrogantes y no siempre es fácil darles respuesta adecuada. Mi exposición solo ha pretendido considerar *La esfera* como una de las obras del mejor Sender, estratégicamente situada en la encrucijada más decisiva de la biografía y del itinerario narrativo del escritor de Chalamera. Aun sin considerar esta novela como un corte radical en la trayectoria novelística, en ella toma carta de naturaleza una reformulación de la cosmovisión senderiana sobre nuevas bases ideológicas y estéticas. Y dicha reformulación lo condujo al descubrimiento de una nueva realidad. ¿Se infiere también de este profundo cambio el descubrimiento de un nuevo estilo literario? ¿De un realismo mágico? Personalmente, no creo que la respuesta sea tan sencilla como en alguna ocasión se ha mantenido.

En cualquier caso, se trataba del descubrimiento de un nuevo *mundo*, *poético e intuitivo*, como Sender quería llamarlo desde 1939, recordando con Henri Miller su pertenencia a un cosmos que había roto con la cosmovisión del pasado y solamente era susceptible de ser contemplado por el ojo de un visionario: «Ahora el mundo se ha convertido al fin en orquesta, con innumerables instrumentos capaces de ofrecer todos los matices y colores, una orquesta en la que aun las más abrumadoras disonancias adquieren expresión significativa. Es el definitivo mundo poético del *Como Es*»⁸⁹. Eran el ataque de la luz, del sonido, de las formas nuevas y eran las «horribles o inefables verdades», las revelaciones y evidencias que quedaban fuera de la inteligencia. Sender llevaría a cabo ese nuevo programa de conocimiento en *La esfera*, aunque había intentado formularlo ya desde 1939, cuando escuchó a uno de los personajes de *Proverbio de la muerte* señalarle que hallar el espacio que hoy ocupan el psicoanálisis o la teoría de la relatividad, descubrirlo y llenarlo constituían la nueva tarea del poeta.

⁸⁸ A este respecto, ¿no podría constituir *El rey y la reina* una pura alegoría abstracta y dinámica como la serie *Le roi et la reine traversés par des nus vites* y sus diversas variantes, que Duchamp pintó a lo largo de 1912 inspirándose en su pasión ajedrecística? (cf. Gloria Moure, *Marcel Duchamp*. Barcelona, Polígrafa, 1988, pp. 47-50; también, de modo más completo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Edición de Artur Schwarz, Nueva York, Delano Greenidge Editions, 1997).

⁸⁹ Cf. Henry Miller, *El ojo cosmológico* cit., pp. 216-221.