

Dos *Hogueras en la noche* (1923 y 1980)
de Ramón J. Sender: de inclinaciones
modernistas a estrategias posmodernistas

Marshall J. Schneider
Baruch College, City University of New York

Sea equivocación, «mentira» creativa o verdad deconstructiva, la lúdica posdata —«Zaragoza, 1917» (139)— de la edición de *Una hoguera en la noche* de Ramón J. Sender de 1980 proporciona en cualquier estudio comparativo de las dos *Hogueras* un problema inicial. Las palabras finales del texto, que además se refieren a la supuesta fecha y al lugar en que se escribió la primera *Hoguera*, obligan al crítico a redefinir o al menos a contextualizar la palabra «comparativo». Luego de leer la *Hoguera* de 1980, se evidencia de inmediato que esta novela no es simplemente la reescritura de la *Hoguera* de 1923, emprendida en la temprana juventud del autor; mejor dicho, la segunda *Hoguera* representa para Sender una importante reconsideración de la función del discurso novelístico y de la naturaleza de toda representación en general. Un estudio narratológico de la *Hoguera*, por consiguiente, se convierte en estudio obligado para el investigador senderiano.

Los investigadores literarios no le han dado un trato favorable a la segunda *Hoguera*, ya que han ignorado casi todas las mejoras semánticas que Sender incorporó como resultado de la reescritura. Ignacio Martínez

de Pisón se muestra intransigente en su desprecio por la obra; la llama «incoherente» y aborrece especialmente los cambios estructurales que Sender efectuó (17). José Domingo Dueñas Lorente, más moderado, en sus recientes y negativos comentarios afirma respecto a los efectos de la reelaboración en la redacción de Sender: «[...] pierd[e] buena parte de su coherencia interna y resulta asimismo gravemente adulterada en cuanto a sus ingredientes estéticos originales» (22). Por último, Jesús Vived Mairal, quien sólo critica con delicadeza las reelaboraciones novelísticas senderianas, lamenta no obstante que en algunos casos «la redacción primitiva pierda la frescura original y que se resienta el contexto que da sentido al escrito» (XXIX). A pesar de estos juicios críticos tan provocativos, me permito afirmar que lo que deseo aquí no es llevar a cabo un detallado análisis que valore las diferencias y semejanzas entre las dos *Hogueras*; más bien las señalaré solamente cuando otorguen un fuerte carácter semántico y emblemático a la actividad de reescritura en general, una empresa a la cual Sender se entregaba a menudo. Parece ser que para el escritor la actividad de revisión se convirtió en un fuerte y confiable marcador de significación y desarrollo artístico. Lo que se perdió en frescura y cohesión, pérdida muy lamentada por algunos críticos, lo ganó fácilmente en sabiduría y en estrategias más complejas para desarrollar la ficción. Éste es el supuesto en el que se basa la presente investigación crítica.

Para plantearlo más clara y simplemente: Sender publicó dos novelas diferentes con el mismo título; ambas, además, nacen de una trama similar, se ubican en el mismo lugar y utilizan elementos exóticos comparables que instructivamente se reflejan y mutuamente se hacen referencia. Las dos *Hogueras*, por lo tanto, permanecen como obvios intertextos y piden (re)leerse una frente a la otra. Si la *Hoguera* original de 1923 es la historia de una aventura absorbente, por consiguiente la segunda *Hoguera* es la historia absorbente de una aventura. De modo que vamos de un énfasis en *histoire* a uno que privilegia el *discours*, repleto de autorreferencialidad intencional, de una estetizante ficción con poca ironía narratológica a una alegoría sin fin y con reminiscencias y posibilidades literarias.

Hasta una simple investigación de la relación cronológica entre las fechas de publicación de las dos *Hogueras*, así como el tema más complicado de la conexión cronológica entre la(s) fecha(s) en que se escribió y la de publicación de la obra de 1923, sustenta paradojas, dificultades y contradicciones. Desde el punto de vista del lectorado y la recepción por el lector, la novela de 1980 puede muy bien informar la *Hoguera* original ya que en casi todos los casos el lector ha leído la segunda *Hoguera* primero, dado el hecho de que la versión de 1923 fue prácticamente inaccesible hasta que aparece la *Antología* de Dueñas Lorente en 1992. Contrariamente a la normal expectativa, la última y más compleja versión prepara el camino para el trabajo anterior. De modo casi análogo al funcionamiento de un

museo, la segunda *Hoguera* «alberga» una forma de la *Hoguera* original, redescubriéndola y convirtiendo en segunda lectura lo que debería haber sido la primera.

Para abarcar problemas de otra índole, el segundo asunto se refiere al año en que el joven Sender escribió su primera gran obra de ficción, que luego sería publicada. Vived Mairal argumenta, muy convincentemente, que a pesar de publicarse en 1923 como la novela corta ganadora del concurso de la popular *Lecturas* de Barcelona, *Hoguera* fue escrita en algún momento entre 1916 y 1917 (XXIV-XXVII). La evidencia es mayormente anecdótica y se basa en entrevistas con gente que conocía al adolescente Sender. Muchos de ellos «se acuerdan» —según informan— de que cuando Sender tenía como dieciséis años había escrito alguna historia sobre Marruecos, un país que le interesaba sumamente y sobre el cual había leído mucho. Sender asimismo mantiene recuerdos similares en varias entrevistas. A pesar de que admiro la dedicación investigadora de Vived Mairal, quien ha hecho mucho por incrementar nuestro conocimiento acerca de «el primer Sender», debo señalar que existen ciertos elementos textuales, paratextuales y hasta detalles históricos de la versión de 1923 que desmienten la primera fecha propuesta por aquellos que han facilitado esta información.

En primer lugar, las observaciones preliminares de los editores (un paratexto útil) que nos presentan a Sender informan a los lectores de que el manuscrito recibido por la revista fue compuesto por el autor cuando éste era un recluta en el conflicto marroquí:

Allí, en ratos de descanso y restándose horas de dormir, concibió y escribió esta narración; y como la compuso viviendo aquel ambiente, hay en toda su obra ese encanto especial, ese sabor de vida y de verdad que da siempre el natural. (677)

Vived Miral, sin pensarlo dos veces, descarta esta afirmación, lo que yo actualmente no me siento inclinado a hacer. Él acusa a los editores de estar confundidos, lo cual puede muy bien ser una posibilidad, ya que la presentación de los manuscritos para el concurso tuvo lugar en octubre de 1922, cuatro meses antes de la llegada de Sender a Marruecos, en febrero de 1923.

En segundo lugar y con mayor decisión, sin embargo, existe el apoyo histórico definitivo encontrado en el texto que da cuenta de una fecha posterior de escritura: la horripilante ironía del desenlace del cuento, que tiene al protagonista camino a Xauen para reunirse con la recientemente constituida Legión de expertos soldados, reunidos por Millán Astray. Sólo como dato histórico, la Legión sí llegó hasta el estratégico pueblo, pero no fue sino hasta mediados de octubre de 1920 (García Figueras, 179-181; Carr, 520, 573-574; Woolman, 69-72). El acontecimiento de mediados de octubre, que cierra la novela, cronológicamente tiene sentido desde el punto de vista de las observaciones iniciales que enmarcan el tiempo en

EL LUGAR DE SENDER

«aquel interminable día de septiembre» (677). De modo que, si el joven Sender tuvo el manuscrito preparado ya para el año 1917, hubiera tenido que reconcebirlo por lo menos alrededor de fines de 1920 a más tardar; salvo error, ¿cómo pudo prever la formación de la Legión y la ocupación de la venerable y antes impenetrable ciudad de Xauen, ambas ocurridas en 1920?

Por último, existe un hito textual que presta credibilidad a las observaciones preliminares de los editores acerca del tiempo y lugar de la composición de la novela. Los comentarios del narrador acerca de Ojeda a continuación prefiguran un modelo que Sender utiliza una y otra vez en subsiguientes obras para dar forma a la experiencia novelística: Ojeda, el héroe agonizante de *Hoguera*, quien encarna temáticamente las dificultades de representación, se convierte en el álter ego del autor y el signo de las preocupaciones literarias de Sender:

Un poco desilusionado por la falta de emoción artística que brindaba la ciudad marroquí, sintió que todas sus ansiedades por llegar a Marruecos y saborear el encanto de la tierra prometida a su fantasía por el fárrago bibliográfico de tanta lectura anterior se deshacía en una realidad demasiado fría. Tenía caracteres de fracaso, de cruel fracaso sentimental tamaña desilusión.
(677)

Las palabras del narrador podrían fácilmente recaer sobre Sender en su juventud, quien ahora como escritor y soldado acosado en Marruecos legítimamente no puede ser víctima por causa de la carencia de material de lectura o la falta de una experiencia personal y tangible en Marruecos. Sin embargo, esta afirmación, que fue eliminada de la versión de 1980 por irrelevante, sólo tiene sentido como referencia si hubiese sido escrita poco después de la llegada del escritor a África del Norte a inicios del año 1923. De todas maneras, esta afirmación destaca una creencia sendariana: que el mundo de la ficción nunca debe primar sobre la experiencia de la vida real.

Desearía concluir esta problemática discusión acerca de cuándo fue escrita la *Hoguera* de 1923 manteniéndome en la posición intermedia que propone una fecha posterior a 1917 para la *Hoguera* original, esto es, probablemente un poco después de 1920, cuando ya las tropas españolas habían ocupado Xauen. Sin embargo, es posible —aunque indudablemente admito que esto no sea probable— que Sender pudiera haber corregido o hasta reelaborado la obra como joven soldado en Marruecos a pesar de que la fecha límite de entrega era el otoño de 1922. Coincidiendo con Martínez de Pisón, creo que existe todavía una «sombra de duda» (16) acerca del año en que Sender escribió la primera *Hoguera*.

Tal vez la mejor descripción de la primera *Hoguera* la den los editores en sus breves comentarios de presentación. La llaman «un poema interesantísimo de combates y amor» (677), pronosticando la mayoría de los intereses novelísticos de Sender, los cuales abrazan lo lírico y lo real. Des-

de una perspectiva comparada, la temprana *Hoguera* modernista es más oblicua y más objetiva en su estética que la versión tardía. Es una novela más dedicada a un desarrollo lineal del argumento y mucho más descriptiva que la versión de *Hoguera* sumamente gnómica y divagante de 1980. El escritor del texto del año 1923, a pesar del tono neutral, quiere asegurar que el lector aprende y disfruta del paisaje exótico, el folclore y las costumbres de Marruecos, el país anfitrión de los tremendos esfuerzos colonialistas de España. Por esta razón la primera *Hoguera* de Sender es más informativa que la versión de 1980, ya que la meta principal de aquélla es la de contar una aventura agrídulce de vida, amor y muerte en un tiempo difícil de guerra y de tedioso aburrimiento. El texto de 1923 se nutre casi completamente de esas oposiciones temáticas y no de otros textos ni de complejas teorías literarias.

La novela original detalla —así como lo hace casi totalmente la tardía reencarnación— las peregrinaciones del teniente de veinticuatro años Ojeda, quien después de haber comandado un blocao en N'Taixa, el territorio español más distante que colinda con territorio rebelde, sufre el resultado de la victoria de *Thanatos* sobre *Eros*. En N'Taixa, ignorando la deslealtad de su asistente marroquí Alí y en la penumbra de infrecuentes y bastante inconsecuentes escaramuzas, Ojeda se enamora a lo lejos de Dayedda, una bella y núbil doncella mora de unos dieciséis años y de noble cuna. Dayedda es raptada por un potentado rebelde y puesta en cautiverio para provocar su rescate. Obsesionado con la belleza de Dayedda, el teniente obtiene permiso extraoficial de su comandante, siempre y cuando no haya bajas en las tropas españolas. Ojeda triunfa brillantemente en el rescate sólo para ver a Dayedda pérfidamente asesinada en manos de Alí poco después, durante una vengativa escaramuza de las fuerzas rebeldes. El corazón del amante está hecho pedazos. Después de haber quedado profundamente deprimido, Ojeda se recupera en un hospital y rehúsa regresar a N'Taixa, el lugar de su pérdida irrecuperable. El teniente decide unirse a la Legión en los territorios conquistados de Xauen, los cuales habían sido anteriormente prohibidos a ciudadanos europeos.

Así termina el sentimental y dramático viaje de Ojeda, quien, recién llegado a Ceuta, estuvo ansioso por buscar sus orígenes, lo cual podría interpretarse como una posible metáfora del joven escritor en busca de un estilo y una voz literarios. Sin embargo, al final de la corta novela, el teniente experimenta una gran desilusión y un profundo desagrado al darse cuenta cabalmente de lo que había sospechado desde el principio: que es imposible ser soldado y turista a la vez; es decir, que es inútil abandonarse a la recreación ficticia y a una vida llena de sensaciones y sentimentalidad —con seguridad, deseos modernistas— cuando uno está obligado a atender a las rigurosas demandas de la realidad. Y aun así el arte puede ser sólo el único consuelo del escritor y del lector de *Hoguera*, si comprendemos correctamente algunos de los comentarios finales del narrador:

EL LUGAR DE SENDER

[Ojeda] iba a la Legión desprovisto de las ilusiones bélicas que en la mayoría despertaba el nuevo cuerpo, bravo, audaz, formado por las levas cosmopolitas..., que llevaban en sus pechos, fulgente triunfadora, la estrella de la aventura y en su sangre la fiebre nómada, ansiosa de nuevos horizontes y emociones nuevas. Todos sus desengaños de vencidos, todas sus tristezas de desengañado iban a verterse en aquella nueva empresa, sin impulsos varoniles, sin el aliciente patriótico —siquiera— que le animara en otras circunstancias. (805)

A la vez que utiliza casi todo el material del argumento de la *Hoguera* de 1923, el trabajo más reciente extiende y complica las operaciones narrativas de la aventura de Ojeda intercalando un cuento *doblemente revisado*, «La fotografía del aniversario», escrito varias décadas antes de la publicación de la *Hoguera* de 1980. A este respecto, la novela de 1980 se puede considerar una alegoría posmodernista, puesto que la alegoría suele ocurrir cuando un texto es duplicado por otro y se reescribe el primero en sentido figurado (Owens, 68-69). En el caso de *Hoguera* tenemos una doble o, quizás, hasta una triple reescritura, ya que la nueva obra comenta los dos textos previos del autor. Es entonces cuando se crea aún otro significado a partir del nuevo vínculo de los textos últimamente revisados que ahora constituyen la novela de 1980. Así, la nueva *Hoguera* se convierte en una especie de museo metafórico, un lugar de descanso para «otros» trabajos del escritor, que ahora pueden ser redimidos en todas las futuras relecturas. Dicho de otra manera más simple, esta *Hoguera* es una alegoría sobre los orígenes de la creatividad y la significación, así como también sobre el acto redentorio de escribir. La clave para comprender el impulso alegórico yace en el cuento intercalado, «La fotografía del aniversario», un trabajo sumamente admirado por su mérito propio pero cuya inclusión en la *Hoguera*, sin embargo, la crítica no ha logrado apreciar.

Con la excepción del texto interpolado, la *Hoguera* de 1980 más o menos se adhiere a la línea de argumento antes expuesta, a pesar de que ahora sí encontramos a un Ojeda —debido al exceso y al hachís— más sabio y sexualmente agresivo. Sin embargo, el aporte del cuento nos obliga a dar un pequeño resumen de su argumento antes de comentar la significación de su función textual. «Fotografía» trata del fotógrafo Teodosio y su esposa Rosario, quienes están celebrando su vigésimo aniversario de matrimonio. A Rosario le agradaría tener una fotografía en honor de la ocasión y Teodosio le dice que él no puede por el momento, porque todavía le es imposible capturar el ser interior de ella. Su vigésimo aniversario marca una fecha doblemente importante puesto que Rosario, después de muchos años de matrimonio, ha quedado finalmente encinta, lo cual ella comunica al suspicaz Teodosio, a quien los médicos frecuentemente le han dicho que no habrá niños para ellos ya que existe la posibilidad de que él sea estéril. Los mira fijamente desde una de las muchas fotografías de la galería su querido amigo Gustavo, quien, víctima de un supuesto suicidio, ha estado muerto desde hace varios meses. Pronto se descubre que, ya que

Gustavo es en realidad el padre biológico de «su» niño, ella le ha matado para sellar su silencio. Por supuesto, incidentalmente, Ojeda es el hijo de esta infeliz pareja, quien durante el cuento les visita en su vida actual con su «amada novia» Dayedda. De esta forma la novela exterior transgrede los límites de este breve segundo cuento, arriesgando de una manera de lo más posmodernista la integridad de los niveles lógicos de la realidad textual de la novela.

El cuento intercalado, el cual nació de las alucinaciones de Ojeda, ocasionadas por el mucho hachís, funciona aquí como una provocativa *mise en abîme* que refleja los mismos temas de orígenes, nacimiento, muerte, amor y decepción ya presentados en el texto exterior. El cuento intercalado funciona también como un *exemplum* sobre la construcción literaria que trasciende los límites del texto que lo contiene. La *mise en abîme* implícitamente revela lo que origina, motiva y unifica el trabajo (Dällenbach, 102-104). Además, se debe recordar que Ojeda es el autor ficticio de la historia intercalada, narrada por un agente anónimo, quien difiere en un aspecto del narrador del primer nivel diegético: el narrador del cuento interpolado utiliza la primera persona singular del verbo una vez, con lo cual se distancia por el momento de la tercera persona: «Es verdad que en el tiempo en que se producía aquella escena del hashis el teniente no había nacido aún, según advertí antes» (117).

Los rigurosos esfuerzos de Ojeda por localizar y descubrir las circunstancias de su nacimiento están manifestados en su desastrosa peregrinación y viaje de escape a lo largo de la novela; simultáneamente, su viaje transgresor y retrospectivo a casa de sus infelices padres del texto intercalado refleja a Sender en la búsqueda de los orígenes de su propia carrera como novelista. Esta búsqueda metafórica ocurre en el nivel del diseño estructural de la novela, el cual combina revisiones de trabajos iniciales, formando así un extraño *collage* que lleva al lector a aceptar la producción de la trayectoria novelística de Sender no sólo como un artefacto diacrónico sino también como uno que es sincrónico por naturaleza. Ahora se puede apreciar completamente que la *Hoguera* de 1980 es una alegoría, puesto que, como todas las alegorías, ofrece un significado importante y suplementario a los textos existentes. Es posmodernista porque se descifra a sí mismo y es por lo tanto evidentemente autorreferencial a la misma vez que plantea de un modo problemático la actividad de hacer referencias.

Bajo el influjo del hachís, Ojeda desea resolver el hermenéutico rompecabezas de su nacimiento regresando al lugar de sus orígenes, de la misma manera que el lector, que (sin el beneficio del hachís) se traslada a la primera *Hoguera* en búsqueda de los orígenes del texto tardío. Como una seductora invitación a la interpretación, Ojeda compone una alucinadora *mise en abîme* en favor de la necesidad de sí mismo, del lector y del autor verdadero. Además de retornar al estudio de su padre —muy simbólico del útero—, donde puede literalmente «verse» *in utero*, Ojeda se sitúa o se

EL LUGAR DE SENDER

sueña a sí mismo allí, gracias a la terapéutica luz que falta en su sede del austero desierto de Marruecos y que le va a permitir ver:

En todo caso y en las alucinaciones de hashish vio a su padre en su gran estudio de fotografía. Las imágenes de él y de su madre se le aparecían con toda la luz que faltaba en las dulcísimas noches del morabito, la misma luz de las entrañas de la hoguera de Yebel Alan. (93)

Como narrador de cuentos y soñador —es esta última palabra la metonimia favorita de Sender para «creador»—, Ojeda imita el talento de su padre como fotógrafo, quien no crea meros mensajes sin código de la realidad sino más bien, como un real *artista*, extrae punzantes documentos del alma. El teniente percibe que hay un nexo profundo entre la noción de orígenes y la necesidad de luz:

[...] porque toda luz viene de alguna clase de fuego. Y el fuego es el origen del universo, lo mismo del universo interior que del exterior. Los dos son difíciles de investigar y explorar hasta el fondo. Si es que hay fondo. (23)

Así pues, en un nivel narrativo, donde los temas operan generalmente, Ojeda entiende que regresar a los orígenes es estar *ilustrado* —el espacio en el cual la creación más a menudo comienza.

La decisión de incluir la *mise en abîme* en la última *Hoguera* evidencia lo que la novela corta original silencia: la versión de 1980, a fuerza de usar la estrategia de intercalar, revela el hecho de que evidentemente existe un autor mientras que la otra *Hoguera* parece escribirse por sí misma. La *mise en abîme* asimismo cambia el enfoque y el énfasis del proyecto novelístico de Sender, haciéndolo una empresa posmodernista. Es decir, el interés del lector se encuentra realineado hacia el «cómo» de la obra, hacia sus operaciones, desviando provisionalmente la atención del lector del contenido de la trama central. Además, el texto exterior o principal se permite funcionar como referente de la historia intercalada, de modo que autoriza la narrativa primaria dándole cierta anterioridad o exterioridad a la *mise en abîme*. El sueño de Ojeda, por lo tanto, no se refiere meramente a la verdad sino que se convierte también en parte de la verdad ficticia, porque resalta el potencial de la obra por ejemplaridad. Es esta ejemplaridad lo que eventualmente hace que el lector regrese al contenido de la obra, reafirmando los fuertes intereses morales y éticos de Sender.

La narración del fotógrafo es una analogía de las operaciones del texto principal, ya que fácilmente se aprecia que Ojeda es el autor «real» de esta interpolación; por lo tanto la novela —como todos los textos— necesariamente también debe de tener un autor. Además, Ojeda es simultáneamente un personaje dentro de su propia creación, aunque nunca el narrador. Al aparecer en el texto de su propia creación transgrede la jerarquía de los niveles diegéticos y entra en la narración intercalada como un hombre adulto, a un segundo nivel de la diégesis. Ojeda es el adulto del

MARSHALL J. SCHNEIDER

nivel exterior y su otro yo es el feto del segundo nivel diegético, donde su presencia es entonces doblada; se miniaturiza adecuadamente a sí mismo. Ojeda es en la novela a la vez visible e invisible, creador y creado; igual que anterior y posterior a su propia existencia. Las diversas apariencias de Ojeda en la última *Hoguera* son así un signo no sólo de las cambiantes jerarquías diegéticas dentro de la narrativa sino también de la relación que las dos *Hogueras* comparten. Es, como sabemos, una relación indicativa de lo compleja que es la ironía de crear ficción en Sender. Consecuentemente, al fin del relato intercalado, cuando el narrador nos advierte: «Pero no había que confundir el sueño con la realidad» (120), el lector sólo puede quedar perplejo o, quién sabe, simplemente encantado ante los lúdicos comentarios autorreflexivos del narrador sobre la representación.

OBRAS CITADAS

- CARR, Raymond, *Spain 1808-1939*, Londres, Oxford University Press, 1966.
- DÄLLENBACH, Lucien, *The Mirror in the Text*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- DUEÑAS LORENTE, José Domingo, «Introducción» a Ramón J. SENDER, *Literatura y periodismo en los años 20 (Antología)*, Zaragoza, Edizioni de l'Astral, 1992, pp. 7-46.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás, *Marruecos (La acción de España en el norte de África)*, Barcelona, Ediciones Fe, 1941, 2ª ed.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, «Corregir al corrector (A propósito de *Una hoguera en la noche*, de Sender)», *Rolde*, 28-29 (1985), pp. 16-18.
- OWENS, Craig, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October*, (primavera de 1980), pp. 67-86.
- SENDER, Ramón J., «La fotografía del aniversario», *La llave y otras narraciones*, Madrid, Magisterio Español, 1967.
- , «Una hoguera en la noche», *Lecturas*: parte I, 26 (julio de 1923), pp. 677-694; parte II, 27 (agosto de 1923), pp. 785-805.
- , *Una hoguera en la noche. Bajo el signo de Aries*, Barcelona, Destino, 1980 (ed. rev.).
- VIVED MAIRAL, Jesús, ed., Ramón J. SENDER, *Primeros escritos (1916-1924)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.
- WOOLMAN, David S., *Rebels in the Rif: Abd el Krim and the Rif Rebellion*, Stanford, California, Stanford University Press, 1968.