

UN PUENTE SOBRE LA NADA: EL MITO Y LA ESENCIA HUMANA EN *IMÁN*, DE RAMÓN J. SENDER

Antonio VALMARIO COSTA JÚNIOR*
Universidade Federal Fluminense (Niterói)

RESUMEN: *Imán* (1930), la primera novela de Ramón J. Sender, tiene como escenario lo cotidiano ficcional de la guerra del Rif (1919-1927) y narra la desagregación física, psicológica y existencial de sus personajes mientras el orden social y económico del mundo se deshace en ruinas. Esta aniquilación de referencias se podría interpretar como la opresión de *la nada*. Sender utiliza las potencialidades representacionales de las narrativas históricas, testimoniales y ficcionales, pero solo logra trasponer la nada a través de los elementos del universo mítico, el puente capaz de rescatar la noción de esencia humana y reintegrar al hombre universal a su dimensión histórica y cosmogónica.

PALABRAS CLAVE: Ramón J. Sender. *Imán*. Guerra del Rif. Narrativa española del siglo XX. Esencia. La nada. Mito. Cotidiano ficcional. Teogonía. Guerra Civil.

ABSTRACT: *Imán* (1930), the first novel by Ramón J. Sender, is staged in a fictional daily life of the Rif War (1919-1927) and tells about the physical, psychological and existential disintegration of his characters while the social and economic order of the world is falling apart. This annihilation of references could be interpreted as the oppression of *nothingness*. Sender uses the representational potentialities of historical, testimonial and fictional narratives, but he only manages to transpose nothingness through the elements of the mythical universe, the bridge that can rescue the notion of human essence and reintegrate universal man into his historical and cosmogonic dimension.

KEYWORDS: Ramón J. Sender. *Imán*. Rif War. Spanish narrative of the 20th century. Essence. Nothingness. Myth. Fictional daily life. Theogony. Spanish Civil War.

RÉSUMÉ : *Imán* (1930), le premier roman de Ramón J. Sender, se déroule dans un contexte de scènes quotidiennes fictives de la guerre du Rif (1919-1927) et montre la désintégration physique, psychologique et existentielle de ses personnages au moment où l'ordre social et économique mondial est en train de tomber en ruines. Cette destruction des références pourrait être interprétée comme une oppression du *néant*. Sender utilise le potentiel de représentation des récits historiques, de témoignage et de fiction, mais ne parvient pas

* antoniovdacosta@gmail.com

à transposer le néant à travers les éléments de l'univers mythique, le pont capable de récupérer l'idée de l'essence humaine et de resituer l'homme universel dans sa dimension historique et cosmogonique.

MOTS CLÉS : Ramón J. Sender. *Imán*. Guerre du Rif. Littérature de fiction espagnole du XX^e siècle. Essence. Le néant. Mythe. Quotidienneté fictive. Théogonie. Guerre d'Espagne.

Imán (1930), la primera novela del escritor aragonés Ramón J. Sender (1901-1982), es una obra compleja, y entre las muchas razones figura sin duda el hecho de que los sucesos narrados parten de una experiencia que traspasa la frontera de lo traducible. Entre sus temas de fondo encontramos la violencia y la crueldad presentes en la guerra del Rif (1919-1927) y en la lucha entre las clases sociales en España.

Este escenario, de fuerte identidad con lo inhumano, encontró en el volcán de los intereses ideológicos y políticos internacionales un ambiente favorable para la gestación de lo impensable, que, por su condición de ajeno a lo pensable, despertó en el escritor el problema inevitable de la traducción de aquellos sucesos. ¿Cómo traducir *el desastre*? Creo que esta pregunta se fijó en la punta del bolígrafo de Sender cuando se lanzó a la escritura de *Imán*, y persiguió la respuesta a través de cada una de sus líneas.

Un enfoque posible es el que se refiere al desastre de Annual (1921), una secuencia de derrotas españolas ocurridas en suelo marroquí entre 21 de julio y el 9 de agosto de 1921. La victoria impuesta por el líder rifeño Mohamed Abd-el-Krim el Jatabi (1882-1963) dio como resultado nueve mil militares españoles muertos de forma bárbara (Sender, 2006: 12). Otra posibilidad plausible sería ver el desastre como la experiencia de la aniquilación, un estado existencial por el que Sender pasaría en otros momentos de su vida.

Con respecto al desastre sociohistórico hay un aspecto sustantivo y evidente representado por las decapitaciones, las inmolaciones, las torturas, la incompetencia y la cobardía de muchos oficiales, la corrupción presente en el ejército colonial, la falta de entrenamiento de la tropa, constituida en su mayor parte por obreros y campesinos, así como la debilidad y la inconsistencia de los propios argumentos esgrimidos para el mantenimiento de la campaña africana.

Sin embargo, al buscar la narración del desastre hay una dimensión que escapa a la simple yuxtaposición de todos estos aspectos. La representación de esta dimensión, aunque se constituyese por adición rigurosa de todos los sucesos, dejaría las huellas de un relato diferente en tamaño, tono e intensidad a la suma de sus partes.

La representación del desastre lo traspasa a una proporción que se alimenta de tres desafíos: el desafío a la memoria, el desafío a la distancia y el desafío a lo imaginable. En este caso, se podría decir que lo que la escritura de Sender quiso encontrar a través de las líneas de *Imán* fue el espectro del desastre, el desafío de lo imaginable.

Nil Santiáñez, en «*Imán* y la escritura de guerra», estudio introductorio de la edición de 2006, nos advierte de esta intangibilidad que la escritura de *Imán* se esfuerza en desvelar. Al remitir a Maurice Blanchot (1907-2003) y sus consideraciones sobre el desastre, nos recuerda los caracteres de invisibilidad e ilegibilidad que el desastre lanza sobre todo lo que se hace y sobre todo lo que se dice, acarreado incluso la propia *ruina de la palabra*, un *des-escribir*. En palabras de Santiáñez (2006: 51), «El desastre “des-escribe”, limita y erosiona la capacidad del individuo para darle sentido con el pensamiento y expresarlo con el lenguaje».

Considerando, por lo tanto, la relación que se establece entre el desastre (lo *des-escrito*) y el esfuerzo que Sender hizo para escribirlo, mi intención en este artículo es evidenciar cómo en *Imán* los planos discursivos lograron articularse solidariamente a través de un mosaico narrativo. La arquitectura de este mosaico tuvo la virtud de recuperar la posibilidad de imaginar lo inimaginable que subyacía tras los hechos vividos por el protagonista, Viance. Esto ocurrió sobre todo por la forma en que en el trabajo de composición de *Imán* se utilizó el plano mítico como herramienta de soporte para la narración.

El desafío de la memoria a la representación ofreció a Sender cierto tipo de dificultades. El autor sirvió en el ejército español en Marruecos entre el 21 de febrero de 1923 y el 31 de enero de 1924 (Santiáñez, 2006: 10); o sea, desembarcó en Melilla un año y medio después del desastre de Annual. No conoció con sus propios ojos los sucesos ocurridos en Annual, aunque al fin y al cabo se habría enfrentado a acontecimientos tan trágicos como aquellos durante su participación en la campaña.

Desde el punto de vista del plano narrativo histórico-testimonial, le fue posible servirse de sus propias memorias de campaña, asociadas a las de compañeros suyos que habían presenciado los horrores del desastre. Con respecto a estos últimos, Santiáñez nos advierte de algunas inevitables limitaciones de la memoria generada en esas condiciones, así como de algunas especificidades propias de la escritura de guerra. Comenta la impresión que tales relatos deben de haber ejercido en Sender cuando dice: «La variedad de historias sobre un mismo hecho, sus discrepantes versiones de los acontecimientos, así como la distorsión informativa consustancial a una experiencia traumática originan, en quien las lee o escucha, una incertidumbre epistemológica» (Santiáñez, 2006: 20). Asimismo nos alerta de que en la dinámica de la guerra «no es posible tener una visión global de lo sucedido en el campo de batalla» (*ibidem*), lo que físicamente implica un evidente perjuicio a la observación y la validación de la multiplicidad de puntos de vista.

Por consiguiente, creo que tanto la memoria como la distancia se ofrecieron a la escritura inicial de *Imán* como semillas mezcladas con promesas de desvelamiento de intensas vidas humanas y con dudas sobre la mejor forma de contarlas.

La multitud de voces opuestas le revelaron a Sender las dificultades que podría suponer una narración demasiado fundamentada en la experiencia histórico-testimonial. Aunque sabemos que el aprovisionamiento de los mundos ficcionales

se lleva a cabo sin una estricta necesidad de verosimilitud o de coherencia con el mundo real o con la realidad histórica (Doležel, 1999: 40-41) y que es el autor quien determina el mundo de una novela (Eco, 1993: 218), la fuerza de los hechos originales que iban a ser narrados en *Imán* reclamaría de Sender una construcción ficcional que mantuviese un vínculo ético con lo sucedido a tantas almas perdidas en las arenas de Annual. Era el compromiso de contar lo que le habían contado. No es otra la razón por la que en la introducción, que firma como R. J. S., informa de que la narración está dedicada a los soldados que compartieron la campaña con él y de que la escribió «con la voz del paisaje africano en los oídos» (Sender, 2006: 77). Es decir, él se situaba más en la posición de escuchar para transmitir que en la de crear libremente.

Aunque reconozco que memoria, distancia y fuentes históricas y testimoniales establecieron un fuerte efecto inductor en la construcción narrativa y pusieron algunos límites aparentes a la expresión artística, no quisiera ver tales limitaciones como algo que fuera a reducir la potencialidad y la excelencia del texto que iba a construirse. En realidad pienso que todos esos aspectos se encontraron de forma muy particular como una coyuntura que vendría a ofrecer al autor la oportunidad de solicitar una intensa cooperación de los demás planos discursivos con el fin de crear una narración no rigurosamente fiel a los hechos históricos y testimoniales conocidos, sino a la tragedia humana contenida en ellos.

Creo que, curiosamente, las eventuales limitaciones para representar la experiencia del desastre se convirtieron en espacios donde los demás campos discursivos encontraron la oportunidad de interactuar con la composición narrativa, no solo a través de sus cualidades inherentes, sino principalmente por medio de sus cualidades complementarias, contribuyendo a que del desastre se lograra rescatar un mundo imaginable, un mundo posible.

En efecto, en el caso de *Imán* fue desde las limitaciones representacionales del material narrativo histórico-testimonial desde donde emergieron los espacios productivos para la construcción ficcional. En este sentido, Santiañez comenta:

La falta de correspondencia entre la realidad de la guerra y los discursos que la explican y/o justifican conlleva un deslizamiento de la experiencia vivida al universo de la ficción. La tropa se convierte en un tropo. Dado que el desastre «describe» la escritura, y habida cuenta de que el lenguaje mimético y denotativo no parece captar la realidad de la vivencia bélica, es legítimo conjeturar que el lenguaje de la ficción está mejor capacitado para transmitir la verdad de la guerra y, por extensión, de toda experiencia del desastre. (Santiañez, 2006: 54)

Sin duda, la ficción se le presentó a Sender como una posibilidad de recrear el mundo de Annual, el mundo de Viance, un mundo deshumanizado donde el hombre, que había sido creado para ser el señor, no era más que una simple pieza del engranaje, mera materia descartable y reciclable.

Es posible ver esta *isonomía* entre lo humano y lo no humano en el episodio en el que *Viance* se esconde en el interior del cadáver de un caballo, en el que el

narrador revela que el personaje siente «que su materia es igual a la que la circunda, que hay solo un género de materia y que toda está animada por los mismos impulsos ciegos, obedientes a una misma ley» (Sender, 2006: 243).

Este mundo ficcional sería capaz de contener el mundo del desastre, el mundo de la guerra del Rif, el mundo del sufrimiento recurrente de los obreros, los campesinos y los soldados españoles del primer tercio del siglo XX. Este mundo, sobre todo, podría ofrecer una lógica por la cual la naturaleza y las personas se equipararían como entes iguales de un mismo caos, fuese por sus efectos, fuese por sus consecuencias. No por otra razón el texto informa de que

Poco a poco, a medida que sube el sol y el calor de Viance se transmite a las vísceras muertas, los contactos fríos desaparecen, aumenta el hedor y Viance se siente hundido en una conciencia nueva de sí mismo, del dolor, de la vida. [...] Se siente momentáneamente reconciliado con la materia. (*Ibidem*, p. 243)

Por esta lógica, los rostros se disuelven y las identidades se eclipsan. Sobra solo la materia, que se yergue o se derrumba según leyes físicas. Es un universo regido por una moral única basada en la fuerza. Sus valores son apenas distinguidos por el resultado que provocan en unos entes ficcionales que se presentan o bien como seres que someten o como seres que son sometidos.

Imán se publicó por primera vez en 1930, año cercano al 14 de abril de 1931, fecha en la que se proclamaría la II República. Si por un lado *Imán* era una incursión literaria que buscaba rescatar la tensión que había rodeado la guerra del Rif, por otro era una narración que se empeñaba en dialogar con la tensión presente en la época de su publicación y con las incertidumbres sembradas para el horizonte futuro.

Imán justamente parece tejer ese puente entre las resonancias de la campaña marroquí y la creciente ola republicana que se avecinaba. Así lo confirma Juan Manuel Riesgo (1992: 183) al decir que la obra «constituyó un impacto decisivo en la sociedad de la época que como la Historia de España, estuvo perfilada por la larga campaña marroquí» y comentar al mismo tiempo que «Sender se jactaba de haber propiciado con esta obra la caída de la monarquía» (*ibidem*), en razón de la derrota que sufrirían los partidos monárquicos en las ciudades donde residían mayoritariamente sus lectores.

La literatura, además de ejercer su arte en busca de la mejor estética para la representación de una determinada situación hipotética, se lanza a la minería del alma, capaz de alimentar la vida interior del autor y de sus lectores, o sea, a la producción del sentido. ¿Cuál es la lógica de la vida? ¿Cuál es la lógica del mundo?

Si en *Imán* la ficción obtiene una lógica que contempla razonablemente los dramas y las incertidumbres del recorte sociohistórico en el que se inscribe la obra, por otro lado se muestra insuficiente para abordar las incongruencias que chocan con el marco civilizatorio iluminista. A mí me parece que para este tipo de conflictos la lógica de la ficción acabaría por revelarse como un vehículo con algunas restricciones.

El desastre ocurrido en *Imán* prenunciaba el de la Guerra Civil e igualmente el de la II Guerra Mundial. Se puede ver en ellos la misma deconstrucción de las reglas que rigen el mundo conocido, la misma destitución de la primacía de la razón sobre el esfuerzo humano, la misma destrucción de las expectativas de futuro y felicidad y, como resultado, la presentación de una misma inmensa *nada* por horizonte.

Desde mi punto de vista, Sender no pudo desistir de la contribución del plano mítico a la escritura de *Imán*. Para contraponerse a la anomia y la deshumanización real y ficcional generada por el desastre, el autor tuvo que construir un hilo que conectase la palabra con el territorio de lo humano. Esa conexión solo se podría restablecer por la vía de lo esencial, de una esencialidad recompuesta tanto por la reconexión histórica como por el rescate de una vinculación cosmogónica. Para narrar lo que había sido *des-escrito* sería necesario tender un puente sobre *la nada*, la zona irreconocible como humana, lo inconcebible para la imaginación del hombre.

En la dimensión mítica, por su naturaleza arquetípica, permanecen subyacentes los elementos de la esencia humana, así como la herencia de las posibilidades de su dinámica. La recuperación de la esencialidad por la reconexión histórica es mencionada en varios fragmentos de la novela, como el episodio del viejo desertor español que dice a Viance: «la humanidad ha sido siempre así» (Sender, 2006: 248).

La aparición de la nada es una situación que encuentra eco en otros momentos de la historia humana. Carlo Ginzburg (2014: 20), al comentar la narración de Tucídides (ca. 460 – ca. 400 a. C.) sobre los efectos de la peste en Atenas, nos presenta un cuadro similar al de *Annual*, mostrando la ciudad griega poblada por una profunda anomia y rellena básicamente con la búsqueda desenfrenada de la satisfacción de los instintos elementales.

Observar la nada, animado por el anhelo de encontrar una lógica capaz de rescatar lo humano del desastre, me parece una actitud muy probable en la disposición inicial de Sender frente a las hojas en blanco que un día se convertirían en su primera novela, *Imán*. Creo que la percepción de este enfrentamiento pasa por una idea de rescate de la espiritualidad, entendiendo esta espiritualidad como la esencia del hombre, inscrita en su relación con el todo, una relación que, en efecto, sería capaz de ofrecer un sentido entre la forma y el fondo.

La recuperación de la esencialidad humana parece haber sido para Sender el último medio capaz de dar un sentido y una narración complementaria a la ficción y a la historia, tanto en aquel desastre como en los otros por los que pasaría el autor.

Tras el rescate de la espiritualidad y de la esencialidad seguramente encontraríamos el auxilio del universo mítico. La capacidad lectora propia de la dimensión mítica asociada a una expectativa de lectura espiritual prestaría sus capacidades a las necesidades de la composición narrativa.

La presencia del campo mítico como punto de referencia para la observación y la construcción crítica vendría a manifestarse de forma clara en un libro que Sender

publicaría décadas después de *Imán*, en 1967: *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*. En esta obra el autor expondría, en una compleja tela, su visión personal de la construcción del cristianismo desde un conjunto de escuelas filosóficas. Sin embargo, más que del cristianismo Sender hablaría de una concepción cosmogónica a través de la cual se percibiría la relación del hombre con el todo, estableciendo desde ella sus convicciones sobre la realidad, el amor, la justicia, la moral, el desarrollo y el sufrimiento humanos, la verdad, la esencialidad y la alteridad, y sobre todo su expectativa de lo que sería el sentido de vivir concebido como un sentido que atravesaría las miserias humanas pero no se detendría ante ellas.

En realidad estos ensayos serían una afirmación de la capacidad de ofrecer sentido frente a la insistencia constante y rutinaria con la que la nada hace hincapié en la humanidad. En este aspecto, la visión de Sender sería religiosa (*religare*) porque reintegraría al hombre a una relación de diálogo consciente con el todo.

En el prefacio de *Ensayos sobre el infringimiento cristiano* el autor diría que su «fe religiosa debe ir acompañada de alguna clase de convicción lógica» (Sender, 1975: 14); o sea, la fe y la razón estarían íntimamente enlazadas. No es por otro motivo por el que la pérdida de la razón equivaldría para Sender a la nada, a la pérdida de sentido, que resultaría en el desastre, aquel hecho que no se conseguiría *des-escribir*.

Un rasgo común entre la dimensión mítica, el cristianismo y una concepción senderiana de la religiosidad se hace visible a medida que Sender, que cree en el cristianismo pero no en el Cristo histórico, llega a ver la religión cristiana como el resultado de una evolución de procesos rituales presentes en diferentes cosmogonías y mitologías de la humanidad que tendrían una referencia en el propio fuego. En este sentido comenta: «Lo curioso es que esa tarea de creación del cristianismo y del Cristo comenzó hace más de quinientos mil años con el rito sagrado de la obtención artificial del fuego» (*ibidem*, p. 120). Para Sender, el cristianismo y su potencialidad evocadora de los mitos antiguos serían una dimensión de conexión con la unidad, accesible para todos los hombres de todos los tiempos, y no una simple creencia anclada en la materialidad de un personaje histórico.

Mucho más se podría decir sobre estas ideas tan atrayentes, pero me gustaría ocuparme específicamente de los aspectos de ellas que apuntan a la relación entre la nada y la esencia. En cierto punto, Sender declara:

Hay una facultad divina de creación en el vacío, que usa Dios tal vez en su eterna batalla contra la nada. Esa misma facultad, aunque condicionada por los límites de nuestra historicidad, la tenemos también los hombres frente a este vacío del inconsciente colectivo que espera ser habitado por alguna forma de creación esencial. (De creación esencial humana). (*Ibidem*, p. 193)

En estas líneas ya es posible ver que Sender consideraría la existencia de una relación entre la nada y un impulso para rellenarla con una acción que busque la esencialidad. Por otra parte, vemos que hay una expectativa de que el protagonismo de esta acción parta del propio hombre. Para el autor aragonés, la fuerza de esta

actividad esencial andaría conjuntamente con la de la actividad existencial. En este sentido comenta:

Toda nuestra vida consiste en el uso de una aptitud de esencialidad y de esencialización, gracias a la cual llenamos alguna forma de vacío con representaciones que luego vuelven o no sobre nosotros, según su aptitud y se vuelven a materializar en el proceso esferoidal de toda realidad perceptible y «pensable». (*Ibidem*, p. 218)

Al tejer consideraciones sobre los conceptos de *desnacer* y *desvivir*, Sender haría algunas reflexiones sobre el cuadro *El entierro del conde de Orgaz* y sobre su autor, el Greco. Según el escritor, la pintura reflejaría una imagen que mantendría una identidad con la convicción íntima presente en hombres como el Greco. Como este tipo de hombres no creen en el cielo, para ellos la promesa de reintegración a la unidad sería el *desnacer*, o sea, volver a la nada original. Para Sender, esta nada existente antes del nacimiento y la nada que supuestamente se encontraría después de morir deberían ser la misma (*ibidem*, pp. 224-225).

Sin embargo, Sender prosigue diciendo: «No hay tal nada original. La que nosotros podemos idear es solo —aún— una nada llena de Dios. La nada absoluta solo Él la conoce» (*ibidem*, p. 226). En otras palabras, podemos deducir que, para él, si la falencia del sentido en las actividades existenciales pudiera llevar a una nada, esta, antes que conducir a los hombres a una nada absoluta, se les presentaría como una invitación al reconocimiento de una esencialidad que los reconduciría a una nada que estaría inevitablemente llena de Dios.

Creo, por lo tanto, que para el autor de *Imán* la restitución de un sentido a la nada originada por el desastre solo podría llevarse a cabo mediante la busca de lo esencial, la busca de Dios, la busca de *la verdad*. Claro que esta verdad desvelada tendría un rostro histórico y otro social; sin embargo, ellos solos no estarían en condiciones de rellenar todos los huecos producidos por el desastre en el sentido humano. La verdad que habría que buscar debería ser de orden metafísico, y el sentido que habría que recuperar debería ser parte de lo esencial.

Cuando Sender en *Ensayos sobre el infringimiento cristiano* afirma que «la verdad no es nunca sino una rectificación de un error al que nos han llevado los sentidos» (*ibidem*, p. 191), está señalándonos el guion que estuvo presente en la escritura del relato de la vida de Viance. Es significativo que el abandono de las referencias físicas y psicológicas del soldado durante el desastre de Annual fuese la condición encontrada por el autor para que los sentidos que lo habían inducido al error, a la ilusión, fueran desacreditados, lo que posibilitaría el surgimiento de un paradigma nuevo.

En este gran vacío del alma Viance tuvo espacio, aunque a contrapelo, para gestar una dimensión que no se hizo para satisfacer las tensiones sociohistóricas que se cobraban la deuda de los horrores de su tiempo, y tampoco se manifestó animada por la voluntad de arreglar la entropía de los conflictos de la trama: en realidad, esta dimensión se le impuso a Viance como una especie de hermandad que al final le posibilitaría ver ese desconuelo como parte de una lucha mayor y anterior a su

vida ficcional. De aquel sufrimiento se gestaría una especie de redención para él y para todos los hombres de todos los tiempos que tuvieron que contestar a la nada con la esencia excavada de sus almas para al final rellenarlas con la verdad.

Creo que se podría ver entre la hoja en blanco y el anhelo de la escritura una tensión equivalente a la de la relación entre la esencia y el lenguaje. Para el autor de *Imán*, esta relación se muestra más evidente cuando habla de Filón, filósofo y cronista al que atribuyó la arquitectura conceptual del cristianismo mediante la conexión entre principios platónicos, aristotélicos y estoicos. Sender comenta que «Filón cree que lenguaje y espíritu son lo mismo, constituyendo solo diferentes formas de manifestarse la misma razón. El espíritu es la razón inmanente y el lenguaje la razón expresada: el Verbo» (*ibidem*, p. 207).

Manteniendo la distancia que se debe guardar entre la palabra filosófico-religiosa (el verbo) y la profana, una del orden de la revelación y la otra del orden del arte, no se puede ignorar que la segunda, cuando está animada por la voluntad de imprimir traducibilidad a lo intraducible, cumple la función de extraer de lo inexpresable la capacidad para reconocer lo esencial, ya que en estos casos a menudo no existen vestigios del sentido humano.

Sender comenta además que para los estoicos y para Filón la materialización del espíritu se mostraría como reflejo del Logos divino bajo la forma de un soplo o aliento ígneo (neuma) (*ibidem*, p. 207). En la conexión establecida entre el lenguaje (el Logos) y el fuego, así como en la asociación que el autor de Chalamera hace entre el fuego de las religiones heliosísticas y el cristianismo (p. 118), es posible percibir la matriz simbólica que fue utilizada por Sender en *Imán*: el fuego y la fragua.

Sender considera que «el fuego era dentro del hogar antiguo el núcleo de la familia» y que «el hogar era el dispensador de calor y vida para todos los seres humanos. Es decir, que gracias al sol y su hijo el fuego, la humanidad era y es una sola familia» (*ibidem*, p. 171). Estas reflexiones, al mismo tiempo que califican el fuego como elemento central del plano anímico, posibilitan que por un efecto metonímico se pueda ver las dinámicas que operan en el ámbito del individuo como identificables para toda humanidad, como si esta fuera *una sola familia*.

Sin duda Sender concibe una relación entre el soplo, el fuego y la atmósfera de divinidad que envuelve estos elementos y reconoce la fragua como el lugar del encuentro entre ellos (*ibidem*, p. 207). Esto se confirma cuando comenta: «En muchos “nacimientos” y “portales de Belén” hay todavía como dije en otro lugar un fuelle de fragua que nadie sabe qué misión puede tener allí» (pp. 207-208). Creo que la misión de la fragua sería probablemente la de ser el lugar donde el hombre, vestido de su esencialidad, pudiese, a través de un soplo del demiurgo, incitar a la llama a acometer un acto de creación esencial.

La sutil potencialidad evocada por la materialidad bruta de la imagen de la forja, unida a los imprevisibles efectos de las fuerzas contenidas en esta dinámica,

ofrece la clave para comprender la posibilidad de interacción entre el reino de las tensiones y el reino de lo manifiesto. Esas fuerzas sugieren la dimensión mítica como uno de los territorios privilegiados donde esencia y lenguaje llegarían a establecer su compleja danza. A medida que la irrealidad del desastre fuese encarnada por las imágenes de las deidades, el espectro de ese desastre adquiriría un cuerpo a través de la posibilidad de su escritura, o sea, de *Imán*.

Aclaradas algunas de las relaciones entre los conceptos de nada, esencia, verdad y lenguaje, me detendré en el análisis de los componentes míticos propiamente dichos para después ocuparme de la configuración particular que asumieron efectivamente en la novela.

Hay una pregunta, aparentemente sencilla, pero relevante, que debe formularse: ¿entre qué límites se desarrolla la narración —o las narraciones— en *Imán*? No está de más recordar que gran parte de lo que se cuenta en la novela ocurre entre la víspera y el día de una batalla. Las narraciones sobre la vida de Viance en Urbiés y en Barbastro y su fuga del desastre de Annual, aunque extensas, son analepsis que se incluyen en el periodo que transcurre entre una noche y el día siguiente. Este cuadro solo es alterado por la prolepsis que lleva a Viance a un año después de lo que le sucedió en T., cuando está listo para licenciarse y volver a España.

La arquitectura de planos narrativos superpuestos utilizada por Sender, que de forma magistral vendría a ser empleada de nuevo en obras posteriores como *Réquiem por un campesino español* (1960), ofrece al lector una amplitud expositiva muy superior a la que este inicialmente se asignaría. Esto, en realidad, no es un problema si se considera que esta arquitectura estética responde muy bien a una concepción senderiana de universos espirales. Sin embargo, no es infrecuente que el lector pierda de vista el campo propuesto para la acción ficcional, es decir, el campo de lo cotidiano.

Un lector de *Imán* que pasase a ver su campo de lectura como el campo de lo cotidiano probablemente estaría atento para percibir los tipos creados por Sender con colores más auténticos y ricos. Es muy posible que esta perspectiva fuera resultado de una mejor visibilidad del modo en que se construyó efectivamente el diálogo entre la naturaleza de los personajes y el fondo en el que se inscriben.

Santiáñez, utilizando conceptos de Antonio Gramsci (1891-1937), considera a Viance, al igual que a sus compañeros, un personaje *subalterno* (Santiáñez, 2006: 28).

Creo que hay una estrecha relación entre la mayoría de los personajes que aparecen en la novela (del tipo subalterno) y el ambiente narrativo en que efectivamente desarrollan sus acciones (el campo de lo cotidiano). Lo que tienen en común la cotidianidad (expresada en forma de tensiones constantes y repetitivas) y la condición principal de los personajes (la subordinación) es que ambas se enfocan desde una dinámica de pragmatismo. Esta perspectiva pragmática induce a los personajes a ver lo que el escenario ficcional expone para que sea visto, ya que

los espacios de acción y reflexión pasan a restringirse a los espacios de acción y de reflexión propuestos por el ambiente ficcional (este es uno de los rasgos que configura la situación de subordinación). Lo que esta ecuación busca ofrecer a los personajes es una posibilidad, aunque limitada, de traducibilidad e interpretación de la vida ficcional.

Cuando tiene lugar el desastre, los hechos que representan la tensión cotidiana pasan a sucederse de un modo tan violento e intenso que traspasan la regla pragmática a medida que superan las posibilidades de acción y reflexión de los personajes, pues son eventos *des-escritos*, o sea, intraducibles. Al mismo tiempo, la pérdida de la capacidad de acción y reflexión genera el agotamiento de los sentidos frente a un mundo de percepciones tridimensionales que se disuelve. Sin embargo, es justamente esa fatiga sensorial la que, al deshabilitar a Viance y sus compañeros para la vida en el mundo ficcional, les ofrece la posibilidad de vivir lo esencial a través del mito.

Esa extenuación existencial acabaría por invitar a la dimensión mítica a explorar los escombros del mundo ficcional en busca de lo esencial. Una vez reconocido lo esencial, se abriría la posibilidad de recuperar al hombre como género y como ser dotado de sentido para el territorio de la escritura.

Hay que tener en cuenta que la condición original para esta epifanía de lo esencial sería la destrucción de esa cotidianidad ficcional. El derrumbe de esta cotidianidad ficcional corresponde al derrumbe de la lógica que la soportaba, y esta destrucción de la lógica seguramente resultaría al mismo tiempo en el aniquilamiento del mundo tal como se había conocido hasta entonces.

Uno de los dramas de Viance es que, además de con el aniquilamiento de su mundo ficcional, estaba amenazado con su propio aniquilamiento físico. Si por un lado la caída del mundo lo saludaba con su libertad, por otro no le garantizaba la posibilidad de vivirla. La libertad recién adquirida no era funcional para su mundo emocional, y tampoco para su mundo racional. En este sentido, esa libertad es difícil de soportar porque actúa a través de un registro hasta entonces desconocido, el registro del instinto. Por eso el narrador informa de que Viance «tiene una libertad bárbara e implacable, más dura que la peor disciplina, una libertad de cosa inorgánica, de piedra o de árbol, enorme e inútil» (Sender, 2006: 239).

Esta disolución del mundo conocido iría acompañada por la disolución de sus coordenadas espaciotemporales. El texto está lleno de referencias de este tipo, como el momento en que se habla de que «la posición forma parte ya de un mundo de recuerdos» (*ibidem*, p. 200) o aquel en el que un soldado del Regimiento de Infantería San Fernando le dice a Viance: «¡Ah, rediós! Annual ya no está en ningún sitio» (p. 211). Esta extrañeza sobre el mundo que se extingue se refleja en un pensamiento de Viance: «La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro. [...] Silencio y muerte infinitos, sin horizontes, prolongados en el tiempo y en el espacio hasta el origen y el fin más remotos» (p. 215).

Por lo tanto, es importante que se comprenda que en *Imán* el mundo de los mitos aparece sobre los escombros del mundo deshecho. En el mundo sucumbido se agotarían también los sentidos, el tiempo, el espacio y la historia para que entre el polvo de las ruinas se pudiesen ver los mitos en el lugar de donde nunca salieron: el lugar de la dinámica entre el alma y el cosmos.

Para llevar a cabo la exploración de algunas de las posibilidades de diálogo entre el campo mítico y el campo ficcional en *Imán* es interesante que se evidencien ciertas características de la dimensión mítica. Con este fin voy a utilizar algunos conceptos contenidos en «O mundo como função das musas», el estudio introductorio escrito por el profesor Jaa Torrano para su traducción de la *Teogonía* de Hesíodo.

La primera observación que me gustaría mencionar en estas consideraciones mías es que, de acuerdo con la concepción mítica de los antiguos griegos, los fenómenos que se suceden en las diferentes partes del cosmos no están sujetos a las leyes constantes y universales como suelen estipular los postulados de la ciencia moderna (Torrano, 1995: 42).

Otro punto de vista relevante es el de la concepción occidental contemporánea, según la cual los fenómenos del mundo obedecen a una evaluación dicotómica que los considera o bien manifestaciones exclusivas de la interioridad psicológica, o bien consecuencias exclusivas de una realidad exterior y objetiva (*ibidem*, p. 40).

Un tercer y valioso aporte a estas consideraciones resulta de la percepción mítica griega arcaica, que entiende la experiencia de la verdad como una experiencia de desvelamiento. La palabra griega que designa la experiencia de la verdad, *alétheia*, equivale a la actitud de sacar algo del olvido, considerando este olvido no como un hecho psicológico, sino como una fuerza numinosa de ocultamiento (*ibidem*, pp. 19-20).

Otro dato significativo es que para los antiguos griegos los conceptos de verdad y mentira no eran una mera contraposición entre sí, y tampoco una búsqueda de adecuación del intelecto a la cosa o de confirmación o no de la correspondencia empírica entre la palabra y el hecho.

Para ellos las revelaciones de las musas eran desvelamientos, o sea, movimientos de sacar seres o hechos del reino del olvido para así revelarlos como una presencia propia del reino de lo manifiesto (*ibidem*, p. 20), pues lo que no se constituyera como presencia lo haría como ausencia. En este sentido, la ausencia equivaldría a las dimensiones del pasado y el futuro, ya que a la vez estos tiempos, por su propia naturaleza, impedirían la presencia física y, en consecuencia, el testimonio presencial (p. 21).

El conjunto de estas características del mundo mítico señala, en síntesis, una serie de propiedades que reafirman cualidades contrapuestas a la realidad del mundo tridimensional, el mundo destruido de Vianca. En el mundo que surgiría a los ojos del aragonés, las leyes del determinismo y de la aplicabilidad general de

los principios universales serían ineficaces. Allí el acto de ver sería una empresa que iría más allá de las apariencias generadas entre lo objetivo y lo subjetivo. En el mundo destruido de Viance la verdad sería percibida como el ejercicio resultante de la identificación de la mentira, pero en el mundo emergido en Annual significaría el desvelamiento del misterio oculto.

En el mundo revelado a Viance, la verdad sería rescatada del olvido y del reino de la memoria. No por casualidad sería en los recuerdos de Urbiés, Barbastro y Annual, espacios sacados de la memoria del soldado, donde la narrativa mostraría que algo tenía que ser desvelado si Viance quería encontrar un sentido para todo aquello. Este desvelamiento no sería posible sin el ejercicio metafísico de caminar literariamente hasta la verdad.

El mundo aniquilado de Viance también sería el del aniquilamiento de la esfera social y del conjunto de sus responsabilidades, sus imposiciones, sus estratificaciones y sus condicionamientos, así como el de la negación de la legitimidad de la fuerza instintiva. La muerte de Viance para lo social permitiría que se transmutase y asumiese su carácter de fuerza, una fuerza en lucha con las demás fuerzas del cosmos.

Esta transmutación ayudaría al aragonés a despojarse de su individuación humana y lo acercaría al plano mítico. La dimensión mítica podría ser entendida como el panteón griego, donde tendría lugar un juego de fuerzas enfrentadas caracterizado por la oposición de dominios y presencias numinosas que, después de chocar entre sí, determinarían una expresión propia (*ibidem*, p. 42).

El mundo *des-escrito* de *Imán* solamente lograría recuperar alguna posibilidad de interpretación si pudiese ser entendido como el movimiento no conceptualizado de sus fuerzas, movimiento en el que Viance podría ser visto también como una fuerza mítica capaz de sacarlo del drama social, histórico y ficcional de un universo destruido para alzarlo al drama de la humanidad de todos los tiempos y de todos los lugares.

La correlación entre la desintegración del plano social y el plano mítico abriría una ventana entre lo circunstancial y lo eterno e invocaría en realidad aquella aptitud de esencialidad y de esencialización en la que Sender consideraba que el hombre estaría siempre empeñado para llenar alguna forma de vacío. La ruta que Viance recorre por los espacios de la narración es una fuga en busca de la esencia, la brújula capaz de restituir una noción de sentido que solo podría ser recuperada dentro de los límites de lo metafísico.

Para Sender el universo del mito está también cerca del universo de la dimensión cristológica (Sender lo llama *lo real absoluto*), pues ambos se presentan como dimensiones cuyo tiempo y cuyo espacio existen por nociones relativas:

Al alcanzar o rebasar la velocidad de la luz, es decir, la barrera sagrada, ya no estamos en la realidad relativa, sino que penetramos 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. Es en ese nivel donde los hombres hemos creado todos los grandes mitos, muy especialmente el de Cristo. (Sender, 1975: 268)

Al transitar en esta franja de existencia los dos poseen la propiedad de considerar lo efímero de la naturaleza humana a través de la óptica de lo esencial, logrando entonces recuperar la capacidad de escribir la realidad que había sido *des-escrita* y su misterio intrínseco a través de la representación de una esencialidad encarnada, haciendo un puente entre el lenguaje y la esencia.

El inconsciente y su función intuitiva pueden penetrar todos los misterios. Lo que pasa es que no nos atrevemos a creerlos penetrados hasta que nuestra inteligencia acierta a explicarlos con las palabras justas. (*Ibidem*, p. 279)

Creo, por lo tanto, que no sería excesivo pensar que la aventura de escribir *Imán* podría ser entendida como la aventura de encontrar las palabras justas para el misterio oculto por los escombros de un mundo que imploraba ser desvelado.

El pensamiento senderiano sobre el cosmos considera el universo del mito y el de la dimensión cristológica como lugares de manifestación de la esencia humana. Sin embargo, creo que para los objetivos específicos de este texto sería más provechoso y clarificador explorar otra correlación: la proximidad entre el universo de fuerzas contrapuestas concebido por los griegos y el choque creativo de imágenes preconizado por Gaston Bachelard (1884-1962).

Estas dos concepciones de dinámica cósmica responden, cada una a su modo, a los movimientos generados en el ámbito de lo esencial a través de la búsqueda de una expresión propia.

Los principios que rigen la dinámica entre los dioses griegos parten de una lógica «multidireccional, multívoca e compleja» entre fuerzas (Torranó, 1995: 59). Bachelard (Bachelard, 2001: 5) admite que el ímpetu de las imágenes literarias genera ramificaciones que se multiplican y expone un cuadro de fuerzas animadas por un tipo de lógica similar a la del universo del mito, buscando a través de la decantación de los pensamientos desvelar el misterio oculto por la forma mediante el porvenir de la imagen. A medida que comenta que las imágenes salen del fondo humano (*ibidem*, p. 3), el filósofo está diciéndonos en realidad que parten del mismo territorio esencial del que emerge el mito.

Bachelard afirma que la función de lo irreal recobra los valores de la soledad, y que uno de sus aspectos más simples es el ensueño. Anual, como cumbre de un proceso de irrealidad, pone a Vianca en un estado de soledad metafísica. El sentimiento de aislamiento del soldado aragonés repercute en el efecto de la irrealidad que lo rodea y el ensueño pasa a servirle como medio creativo para tantear el universo irreconocible que se le presenta en forma de tropiezos en el camino cuando huye. El ensueño ataca a Vianca debido a la fatiga psíquica y física extrema y a la consecuente supresión de los sentidos, y se le impone como un esfuerzo táctil y concreto de su conciencia. Esto se ve muy claro cuando el narrador afirma: «¡Qué dulce ver hechos materia viva los sueños!» (Sender, 2006: 221).

Desde esta perspectiva, el estudio de Bachelard *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948) se revela como una herramienta muy útil para observar cómo algunas

de las imágenes que se encuentran en la obra del filósofo, como las del hierro, el sol, la fragua, el agua, el fuego, etcétera, tienen la capacidad de dialogar con los elementos de *Imán*. La novela de Sender muestra tales imágenes en abundancia; a través de ellas es posible reconocer las huellas del mito, y a través del mito es posible identificar la ruta de un hombre movido por la necesidad de saber lo que pasa.

Las imágenes-íconos del trayecto de Viance fueron sacadas del campo del olvido. Del campo de la memoria vinieron Barbastro y Annual, representaciones del auge y la caída de Viance. Si en Barbastro tienen lugar la alianza pragmática y la consecuencia afortunada entre el esfuerzo y el éxito, en Annual se producen la desorientación y la ineficacia completas. Si en Barbastro Viance trabajaba doce o catorce horas, materializando a través de su transpiración la potencia de realización que un día estuvo oculta, en Annual tendría que admitir cabalmente su impotencia para cambiar su destino.

Entre estos dos polos experimentados por Viance es interesante observar las relaciones que según Bachelard se establecen entre el trabajo, el carácter y la potencia del individuo. El filósofo afirma que en el trabajo contra la materia dura el hombre satisface una potencia de creación y que la resistencia natural del objeto duro ofrece la oportunidad de que ese trabajo no sea maquinal, de modo que devuelve al hombre sus fuerzas originales, las cuales, al fin y al cabo, aportan un nuevo vigor al carácter y al temperamento (Bachelard, 2001: 24).

Al ver una relación entre potencia y trabajo, el filósofo admite también una correlación entre la transformación de la materia y la transformación del individuo, pues el trabajo actuaría sobre la materia en la misma medida en que el carácter lo haría sobre la sociedad (*ibidem*, pp. 23-24). En los dos niveles la voluntad sería tanto el elemento transformado como el que transforma. La voluntad es la materia de la fragua. Existe, por consiguiente, un paralelismo entre el microcosmos y el macrocosmos allí presentes.

Al decir que el trabajo pone al trabajador en el centro del universo y no en el centro de una sociedad (*ibidem*, p. 25), el filósofo reconoce al mismo tiempo que la fragua ofrece una imagen donde la intimidad de la materia dialoga directamente con la intimidad del herrero, sin mediaciones. La ambivalencia que permite al herrero disfrutar de la centralidad cósmica bajo la simplicidad de la labor en la fragua revela el misterio de su actividad de demiurgo. Desde este lugar tiene el poder de proyectarse hacia lo social llevando consigo el ejercicio vivo y franco de la potencia tanto en la dimensión de lo eterno como en la de lo circunstancial, tanto en lo particular como en lo general. En la fragua el tiempo y el espacio son dominados por la relatividad propia de la actividad de lo esencial.

Se debe estar atento también al hecho de que en el mito del herrero-demiurgo hay una dimensión moral. Esta es la otra razón por la que el filósofo comenta: «Da clava que mata ao malho que forja, há todo o trajeto dos instintos para a maior moralidade» (*ibidem*, p. 107). Por este horizonte se pueden reconocer Barbastro y

Annual como signos de ascensión y descenso que modulan el instinto de Viance entre los polos de la potencia y la caída. En este trayecto, la subida y la bajada del martillo cumplen la dimensión moral de la acción.

En el plano mítico potencia y caída son elementos constantes. En la *Teogonía*, cuando nacieron los cíclopes fueron comparados con los dioses, con corazón soberbio y ánimo violento (Hesíodo, 1995: 92). Sin embargo, su padre, Urano, los detestaba, y por eso los ocultó bajo la tierra. De igual modo, Hefesto, que desde su nacimiento fue un artista magnífico y destacó sobre los demás dioses (p. 116), acabaría siendo expulsado del cielo por su padre, Zeus.

De un estudio de Hélène Metzger (1889-1944) Bachelard (2001: 215) extrajo una asociación entre el hierro y el hígado. Esta asociación posibilita admitir a Prometeo como una fuerza relacionada tanto con el fuego como con el hierro y, consecuentemente, con la fragua. Prometeo, nacido con el don de la astucia intelectual (p. 103), acaba siendo castigado por Zeus por robar el fuego del Olimpo. El dios supremo lo encadena a una roca y envía un águila para que se coma su hígado. Su hígado se regenera cada noche y el águila vuelve a comérselo cada día. Hay que señalar que las cadenas fueron hechas por *Hefesto*, el dios herrero (pp. 104-105): de nuevo el hierro, el fuego y la fragua se asocian a los signos de la potencia y de la caída.

Para los griegos antiguos la fatalidad constituiría un campo de dominio donde se ubicarían los privilegios (*time*) de cada dios, privilegios que no deberían afectar a los de los otros dioses, revelando así un sistema de división de dones (Torrano, 1995: 43).

Un dato muy relevante del oficio del herrero es que tiene la posibilidad de dominar los elementos y transformar las naturalezas, algo propio de los dioses o de la tentación de ser dios. El herrero, en efecto, es capaz de transformar el metal sólido en plasma líquido y devolverlo después al estado sólido, ostentando, por lo tanto, cierto poder sobre las propiedades naturales.

Aunque la fatalidad sea un atributo inalienable, no se configura como un límite que no pueda ser traspasado. Las líneas que delimitan las prerrogativas de cada dios o cada fuerza se estructuran alrededor de un equilibrio inestable y susceptible de rupturas (*ibidem*, p. 43). En el caso de *Imán*, la actividad que late alrededor de la fragua simbólica juega con la posibilidad de transgredir la fatalidad a través de la posibilidad de Viance de conquistar la autonomía de su destino.

Por consiguiente, es razonable concebir la ascensión de Viance como el retrato de una pulsión creciente donde se ve de modo claro la escalada de su deseo de potencia. El texto nos habla de esta aspiración del aragonés cuando este confiesa un pensamiento íntimo: «Vendrían un par de años buenos, sería ya innecesario su auxilio y guardaría el dinero para comprar herramientas y establecerse» (Sender, 2006: 124). También es revelador percibir el interés de Viance en interactuar con el medio social y económico que antes lo oprimía, demostrando una creciente habilidad para

forjar relaciones a su alrededor. En este sentido, el texto sorprende al herrero envuelto en pensamientos de éxito en los que confirma su ascensión:

La impresión radiante de los primeros días, que le hizo creer en una nueva vida más diáfana, de registros más hondos y firmes, le deslumbró. La enérgica serenidad anterior se afianzó más. Los compañeros de trabajo se le sometían, le pedían consejos en cosas profesionales. Fue él quien consiguió un aumento de jornal, venciendo la dura obstinación del patrón. (*Ibidem*, pp. 125-126)

Esta ascensión y el descubrimiento de la capacidad de moverse socialmente revelan el proceso de conexión de Viance con su potencialidad de realización, lo que confirma la afirmación de Bachelard (2001: 135): «Um ser tão envolvido na lenda, um herói do trabalho como é o ferreiro, é de certo modo um *chefe natural*».

Mientras era labrador en Urbiés, Viance era un siervo de los elementos. En la aldea el campesino vivía subordinado a la inestabilidad de los humores del agua, el sol y los vientos. Sin embargo, en Barbastro era el herrero, el que dominaba los elementos, el señor del tiempo y de la intensidad. El sonido de este poder sobre su propia naturaleza y sobre la naturaleza en general resuena en un comentario de Bachelard: «Do ponto de vista da imaginação dos elementos, o ofício do ferreiro se mostra como um *ofício completo*. Implica devaneios relacionados ao metal, ao fogo, à água e ao ar» (*ibidem*, p. 136). Es decir, en el crisol de la fragua convivirían los cuatro elementos.

El hierro es el objeto sobre el que se inclinan los cuatro elementos, y la invitación al enlace entre el metal y las fuerzas naturales se hace a través de la mano o de su extensión, el martillo. Para comprender el sentido de toda esta actividad es importante que aclaremos algunas características que rodean este proceso. Trabajar con el hierro despierta una percepción que se dirige hacia la imaginación. La naturaleza dura del hierro se sugiere como algo que se manifiesta por su capacidad de resistir, de contrariar, y la presencia de su alteridad se reconoce por medio del choque (*ibidem*, p. 17). Este *arte del choque* resulta ser en realidad un ejercicio de la conciencia (p. 108) hacia un devenir dinámico, un estado anímico que daría al herrero la posibilidad de convertirse en demiurgo. A través del fuego el herrero *vencería* el mundo resistente del interior del metal, y entonces sería él quien tendría el poder de dar al hierro la solidez de una forma a través de un acto demiúrgico (p. 35). Sin embargo, este acto creador entre hierro, fuego y hombre tiene una finalidad íntima: adquirir al mismo tiempo elasticidad y dureza, el temple perfecto (p. 117). Esta experiencia no tendría éxito sin la colaboración del aire y el agua.

Bachelard ve en todo este proceso una labor alquímica. En la fragua el fuelle se ocuparía de las labores del aire y haría el papel de un alquimista que al soplar llevaría al metal el principio de la sequedad actuando para eliminar el agua sobrante, pues el exceso de agua debilita el metal (*ibidem*, p. 114). Por otro lado, para el filósofo la acción repetida del hierro incandescente que entra y sale del agua ambicionaría mantener en el metal la perpetuación de las virtudes de la llama y del calor (p. 121).

Aproximando el universo del mito al mundo de las imágenes, el propio Bachelard diría: «Coloquemos então deuses em toda a parte, na chama e na água, e compreenderemos que a têmpera é um combate dos deuses» (*ibidem*, p. 116), un combate llevado a cabo con sutileza, pues demasiada agua podría ahogar el fuego (p. 120).

En efecto, en Barbastro Viance, a través de la alquimia laboral de la forja, descubre y madura una insospechada potencialidad. Pasa a admitir, y sobre todo permitir, su transformación en un ser forjador situado en el centro de la rueda de los cuatro elementos que mediante el ejercicio de su voluntad sería capaz de moldearse a sí mismo y moldear la realidad que lo circunscribe, una realidad de signos humanos que, ofreciendo resistencia al desarrollo de sus capacidades, lo estimula a descubrir y perfeccionar sus habilidades para doblarla, cortarla, distorsionarla y darle una forma que le permita sobrevivir e incluso soñar con algo que va más allá de las necesidades básicas (*ibidem*, p. 128).

Sin embargo, en medio a esta curva ascensional tiene lugar una inflexión. El amor, que le daría *categoría humana*, que lo retiraría del campo de lo maquinal y de lo artificioso para lanzarlo al campo del protagonismo de la propia vida, le va a ser negado, pues la mujer amada lo traicionará con el teniente Díaz Ureña (Sender, 2006: 125).

Para Sender, la unión entre hombre y mujer a través del amor sería un portal para la reintegración al sentido y a la unidad cósmica (*idem*, 1970: 281). Por consiguiente, la negación del amor a Viance por medio de la sustracción de la mujer amada se convertiría en un serio obstáculo para la realización de su naturaleza religiosa de demiurgo y de la plenitud de sus potencialidades de transformación del propio destino (*idem*, 2006: 125). Este obstáculo a la realización de la plenipotencia anímica remite a la idea presente en el plano mítico que ve la relación entre el herrero y la figura femenina casi siempre asociada a la mala fortuna.

Esta es la razón por la que Afrodita es entregada en matrimonio por Zeus a Hefesto, el dios herrero, y lo traiciona con Ares. No es casualidad que, en otro fragmento de la *Teogonía*, Zeus, para castigar a los hombres que hayan recibido el fuego de Prometeo, ordene que Hefesto dé forma a Pandora, «la de funesta generación y gran pena que habita entre los mortales» (Hesíodo, 1995: 105). En otra obra, *Los trabajos y los días*, Hesíodo (2010: 68-69) señalaría la culpabilidad de Pandora por haber soltado las miserias en el mundo dejando en el fondo del recipiente solo la *elpis*, la esperanza.

Ante el gran abismo que separaba al hombre que nacía subyugado del que un día podría ser íntegro, libre y pleno, Viance se zambulliría en la sensación de estar «cada día más desligado de lo que vagamente entendía que iba a ser la vida» (Sender, 2006: 126). Era el anuncio del tormentoso proceso de su caída. Él, que había vislumbrado una vida íntegra, potente y de carácter forjador, se convertía entonces en materia bruta disponible para la ansiedad forjadora de las fuerzas que lo rodeaban.

El desastre de Annual expondría a todo color el diario de una caída escrita con los movimientos internos y externos de Viance. A través de esta caída la novela buscaría alcanzar míticamente una *verdad* y una *justicia*, entendiendo esa *verdad* como la revelación de lo que estaba oculto y esa *justicia* como el reconocimiento del lugar justo de las cosas y de los seres.

Esta caída se construiría simbólicamente con actos reiterativos. Durante la huida de la posición R., el texto señala que el aragonés «Cae. Se levanta; vuelve a caer» (*ibidem*, p. 202). Luego procura no caer porque, «si cae, no se levantará más» (p. 203). En otro momento el narrador informa de que, casi desfallecido, Viance se siente «caer muellemente en las sombras» y su caída se proyecta hacia al fuego de la forja viva de los acontecimientos, ya que «el abismo donde cae va siendo rojo» (p. 183).

Viance en Annual es un ser que huye para salvar la vida. Durante todo el episodio el significado de salvar la vida recorre una escala donde el sentido de lo que ha de ser salvado engloba desde la fisicidad de la vida hasta la naturaleza de lo que la hace viva. Esta fuga, realizada en el espacio simbólico que se extiende entre *la tierra* y *el cielo*, deja en la huella de los pasos de Viance la huella de una transgresión. Aunque desconozca el contenido de esta transgresión, el soldado presiente sus consecuencias.

No es casualidad que la masacre de la tropa sustituida en la posición R. aterrice a Viance y lo haga «pensar en un gran error y en un gran responsable. ¿Dónde? ¿Quién?» (*ibidem*, p. 164). La percepción de que hay una huella de una grave transgresión es la razón por la que el soldado del Regimiento Alcántara pide a Viance: «Si te salvas busca a quien tenga la culpa y sacúdele» (p. 227).

Junto al miedo a la muerte, la sed y el enemigo, bajo a la sombra de un juez desconocido que le impone una sentencia, con los pesados pasos de Viance dejan la huella de un miedo sobrenatural que traslada la fuga del escenario natural al escenario metafísico. El camino de Drius expone al protagonista a un temor real y a otro de naturaleza hiperreal, como se deduce del texto:

Un débil relámpago lo ilumina todo, y recibe la impresión de haber quedado ciego. [...] El miedo es ya un miedo metafísico, bajo el cual desaparece el hambre, la sed, el dolor físico de las heridas, y caldea el cráneo y lo llena de vagas luces de alarma, de ruidos incomprensibles. [...]

Viance teme a los relámpagos, se cree descubierto y aceleradamente retrocede. (*Ibidem*, p. 230)

En esta situación, el fuego de los relámpagos se proyecta desde el cielo hacia el suelo, donde «la tierra hierve en grandes burbujas bajo la artillería» (*ibidem*, p. 156).

La forja del desierto reúne cuatro elementos que bailan alrededor de Viance. Hay una cosmogonía exterior que lo circunda y otra interna que, con los mismos elementos, se mueve dentro de él. En el baile exterior, el metal está presente en las balas, las granadas, los fusiles y los carros de combate, y también en las imágenes de casquillos vacíos (*ibidem*, p. 177) y en los cuatro cascos de artillería de montaña

que, a falta de las granadas de los barcos, señalan el lugar donde están las sepulturas de los militares muertos en la posición R. (p. 152).

También hay imágenes del metal asociadas a las de los otros elementos. El metal se solidariza con el fuego cuando el compañero de trincheras de Viance le muestra «el fusil, que coge de la correa para no quemarse», o cuando el mismo soldado observa: «A este paso el cañón se derretirá como sebo» (*ibidem*, p. 178). Asimismo hay un encuentro entre el metal y el agua cuando «una lluvia de granadas precede al asalto» (p. 200) o en la imagen que informa de que «una gota ha hecho un ruido metálico contra una lata» (p. 230). Metal y aire se enlazan en el instante en que «nuevas granadas hacen jirones las nubecillas anteriores» (p. 156).

El elemento fuego, que derrite la sustancia interior de Viance, usa la inclemente fuerza del sol del puente, con la que «el color blanco de las lomas lejanas va dorándose» (*ibidem*, p. 154). Este sol que pinta con rigor una atmósfera volcánica es revelador cuando muestra que «la luz de la tarde se debilita y las explosiones permiten ver ya el fuego, un fuego blanco, más blanco que el humo, como si las granadas estuvieran henchidas de plata o de pedazos de espejo» (p. 156), recordándonos las imágenes observadas por Bachelard en el texto *Tess, la de los d'Urberville*, de Thomas Hardy (1840-1920), que admiraba «o sol baixar sobre o horizonte, igual a uma grande forja nos céus» (Hardy *apud* Bachelard, 2006: 125).

Sin embargo, el sol también es el águila de fuego que vuelve al espacio de la plenitud del día con su promesa de muerte y tortura: «El sol quema ya y el silencio del campo bajo los cánones es un silencio de camposanto». Es el sol que hiere a Viance con la sed y sobre todo con la luz, la luz que aclara, una luminosidad que es incómoda como lo es la realidad que expone: «¡Qué odioso este sol de media mañana, tan claro, tan luminoso [...]! La indiferencia del sol convierte la tragedia en una cosa tonta y vulgar, sin sentido» (Sender, 2006: 207). La luz del fuego también es la de la revelación.

Las fuerzas del aire son sofocantes: «El aire es tan denso, que nos asfixiará cuando menos lo esperemos» (*ibidem*, p. 188). Frecuentemente se manifiestan por el sople del cierzo, un viento septentrional: «Hay una angustia de osario en este silencio bajo el cierzo mortal que se oye en lo alto» (p. 208), «y en el aire se ventea, con las orejas, ese cierzo tan frío de las balas perdidas» (p. 222). Las fuerzas del aire pueden ser traducidas como las del sonido de la muerte.

Dentro del cuadro de los elementos que doblan, cortan y distorsionan externamente a Viance, el agua es una fuerza a la que se alude por su rareza o su ausencia. El retrato de su manifestación narra que «la tormenta, tan aparatosa al principio, cede, aumenta el calor y la lluvia desaparece cuando comenzaba a hacer sentir su caricia lujuriosa» (*ibidem*, p. 232).

Estos cuatro elementos convergen sobre Viance, antes elevado a la condición de agente y después, en *Annual*, presentado como materia susceptible de ser

martilleada. Bachelard nos ayuda a interpretar esta alternancia del *locus* del protagonista: «Um caráter de boa têmpera só pode sê-lo numa adversidade explícita e múltipla, compreendendo-se bem que a têmpera é uma luta, que triunfa num combate de elementos, no próprio fundo das substâncias» (Bachelard, 2001: 122).

Lo que la sustancia de Viance oculta es la verdad, la que debería ser extraída de él, una verdad generada como se genera el acero a partir del hierro, es decir, mediante la insistente acción de los elementos sobre su alma en busca de una conciencia exenta de vicios de percepción y juicio.

El hecho de reconocer que hay una transgresión y comprenderlo como una exigencia para poder volver a sentirse vivo induce a Viance a ver el territorio de su supervivencia física también como el campo de su supervivencia anímica, transfiriendo la dinámica de las fuerzas del campo externo al campo interno de su alma. Los cuatro elementos se enfrentan entonces en la dimensión interior del aragonés y martillean su alma, trasformada en crisol alquímico para la revelación de la verdad.

El ritmo del martillo de los herreros demiurgos se manifiesta en el «martillar de la muerte sobre la imaginación» (Sender, 2006: 249). El metal quedaría en sus heridas: una bala en la mano y otra en la rodilla. «Viance, herido en una mano, no puede sacar el fusil con la otra de un extraño revoltijo de arpillera, tierra y chilaba» (p. 202). En cuanto a la rodilla, «muchacha sangre; pero el balín no ha profundizado y la articulación funciona» (p. 204). En un momento anterior, durante la defensa de la posición R., a causa del intenso y repetitivo esfuerzo de cargar el fusil, «en el cuello cerca de la espalda parece que le han clavado un gancho de acero» (p. 190).

La acción del fuego se hace sentir por uno de sus efectos: la sed. El texto informa de que «la sed la siente ahora en los labios, en la boca, en las sienas, en la mugrienta piel» (*ibidem*, p. 205). Debido a la temperatura de la forja, «a medida que se bebía se sudaba, de modo que no quedó una gota en el estómago» (p. 171). El cuerpo de Viance arde: «La fiebre golpea en sus sienas y va volviendo a sentir dentro del cráneo un zumbido de hilos de telégrafo, la cabeza vacía y caldeada» (p. 223). La energía del aire recorre su tensa y desesperada respiración, «el pecho jadea como un fuelle viejo y los latidos producen un ruidillo acelerado al chocar el metal de una trinchera rota con un botón de la guerrera» (p. 207), alimentando el fuego de sus energías ignoradas, pues las conocidas seguramente se habrán ido ya. En esta respiración «le palpita bajo el correaje el corazón con una angustia de asfixia» (p. 210). Esta mezcla de asfixia y angustia, además de encubrir el impulso de supervivencia, revela la presión que la profunda ignorancia ejerce sobre Viance. Esa angustia solo se acabaría si se manifestase la conciencia que trae la verdad. Por eso se puede afirmar que bajo la angustia y la asfixia hay una pulsión de creación, de gestación, como afirma Bachelard (2001: 114) cuando dice: «Criar é desatar uma angústia. Deixamos de respirar quando somos convidados a um esforço novo». Este esfuerzo nuevo sería aquel que pedía el desvelamiento de la verdad.

El agua, la fuerza líquida, es distribuida en raciones controladas y sus referencias aparecen mayoritariamente por su falta, por su pérdida o por una cierta presencia etérea. A Viance le son ofrecidas cuatro porciones de esta fuerza: la primera, cuando «alguien le da una cantimplora y hasta que la ha agotado no se entera de que son también orines» (Sender, 2006: 211); la segunda, cuando un oficial desertor «le alarga una cantimplora casi llena de un líquido ocre que Viance apura con delicia» (p. 218), y el líquido era cerveza; la tercera, cuando «la llanura, con su honda y dilatada lobreguez, se deja penetrar por la lluvia, y Viance chupa las piedras mojadas» (p. 235); la cuarta, en la cabaña de un viejo desertor español, donde Viance ve un recipiente con agua, «lo agarra con avidez epiléptica y se lo lleva a los labios. Bebe sin respirar el agua fresca, dulce, y se atraganta, tose sin dejar de beber» (p. 251). La pérdida del elemento líquido tiene lugar de diferentes formas, desde la hemorragia de Viance, que «Ha perdido tanta sangre, que no podrá ya curarse nunca esta anemia» (p. 222), hasta los efectos de la ingestión excesiva de agua, tras la cual el protagonista «vomita, sigue sudando y vuelve a vomitar» (p. 254).

Para Bachelard (2001: 122), la relación entre el hierro y el agua conduce al ensueño de la forja, es decir, el de someter al animal salvaje del fuego en su cárcel de acero a través del proceso de sacar y volver a introducir el hierro en el agua fría.

Desde esta perspectiva, veo el proceso de Viance como el de un hombre que sufre una decantación del orden de lo metafísico. Esta acción le permite adquirir un temple anímico que lo capacita para percibir la verdad que estaba oculta para él, aunque no le garantice que podrá convivir con ella.

La revelación de la verdad se consumaría en el episodio del encuentro de Viance con un desertor del ejército español procedente de la guerra de Tetuán (1859-1860), en la que también se enfrentaban marroquíes y españoles. Hay que evaluar con cuidado a este personaje con respecto a los límites entre los que se configura.

El primer dato relevante procede de las condiciones de Viance en el momento de este encuentro. Un poco antes se había ocultado de las tropas moras metiéndose en el vientre de un caballo muerto que utilizó como escondrijo. Dentro de las entrañas del animal pasaría por una experiencia que podríamos situar entre el terreno de lo mítico y el del ensueño. La narración, llena de un universo de sensaciones, nos relata que «Viance, que no puede hacerse estas reflexiones, intuye, sin embargo, la razón por la cual el contacto con el caballo muerto no le produce asco. Se siente momentáneamente reconciliado con la materia» (Sender, 2006: 243). En función de esta condición el aragonés experimenta una especie de unificación cósmica que le da una percepción amplificadora, casi omnisciente. En cuanto al desertor, en su aparición inicial él está recogiendo herraduras y clavos de caballos muertos, o sea, haciendo la cosecha del hierro. Cuando se siente amenazado por un ataque inesperado de Viance, explica la razón de su presencia:

—¡Ah, muchacho! Cálmate. Vengo a arrancar las herraduras de los caballos para venderlas en el zoco. Pienso sacar cuarenta céntimos, que son los que me faltan para comprar unos dientes nuevos de laya. Como soy viejo ya no puedo manejar la azada; pero la laya sí, porque no hay que doblar los riñones. (*Ibidem*, p. 245)

La motivación del anciano es comprar dientes nuevos para una laya porque la azada ya no le conviene, pues le obliga a doblar la columna y eso le comprime los riñones. Se puede ver que la presentación del personaje está rodeada de elementos de hierro, la misma materia simbólica que define a Viance.

El viejo desertor había sido soldado, como lo era Viance en ese momento. Iba vestido de árabe. Más adelante en la narración, el anciano, que quería tener noticias de España, confiesa: «Hace cincuenta años que no la veo» (*ibidem*, p. 249).

Si las incorporaciones a filas se hacían a los veinte años y el viejo no veía España desde hacía más de cincuenta, es razonable estimar la edad del personaje alrededor de los setenta años, una edad posible, pero poco verosímil teniendo en cuenta las circunstancias permanentes de la guerra, los rigores del clima, las pestes e incluso su condición de extranjero indeseable. Este conjunto de datos establece al mismo tiempo una sinergia de identidad y la ambigüedad de los dominios a los que pertenecen los dos personajes.

Un punto que refuerza mi sugerencia de lectura mítica es el hecho de que el viejo desertor se presenta como una memoria atemporal que comparece en el presente. Es importante recordar que en el plano mítico la revelación caracterizada como *la verdad* se manifiesta por su acción de traer al presente aquello que estaba oculto retirando el velo impuesto por el pasado o por el futuro. Por lo tanto, es posible entender la presencia del viejo como la de una entidad que proviene de los dominios míticos, dotado de un tiempo propio y desplazado del tiempo ficcional de Viance.

Esta hipótesis gana fuerza en un punto determinado del diálogo, cuando Viance formula una pregunta al viejo invitándolo a resolver un enigma que contiene la ecuación del problema de fondo:

—¿Qué ha sido esto, viejo? ¿Usted sabe que ha sido esto? Dos días y dos noches huyendo y tropezando con muertos por todas partes. Es lo que yo digo, aquí ha pasado algo y alguien tiene la culpa. (*Ibidem*, p. 247)

Se puede confirmar que allí había ocurrido algo y que Viance no sabía qué era. Había ocurrido algo oculto, grave y provocado por alguien: alguien tenía la culpa. Había tenido lugar una transgresión que había extinguido el rostro reconocible del mundo.

La respuesta del viejo se formula en tres etapas de lectura: la primera relativiza, la segunda acusa y la tercera presenta las consecuencias. En cierto modo esta estructura se acerca al sistema de aspectos del griego antiguo: imperfectivo (la acción como proceso), aoristo (la acción pura y simple) y perfectivo (el resultado de un proceso terminado) (Ribeiro Jr., 1999).

En la primera etapa de lectura el viejo contesta así a Viance:

—No tiene la culpa nadie ni ha pasado nada —y añade con los ojos perdidos en el horizonte—. La humanidad ha sido siempre así... ¿sabes por qué? Yo soy muy viejo. Vine el año 60 a la otra parte de la morería, a Tetuán [...]. Pero por eso... —vacila como se convenciera de lo ocioso de sus palabras. (Sender, 2006: 248)

Es relevante percibir que la anterioridad evocada por la vejez cuenta con el soporte del horizonte, la frontera que no tiene fin y tampoco principio, lo que indica desde qué perspectiva se pronuncian aquellas palabras iniciales y de dónde provienen: del lugar que indica el proceso, la suma de todos los tiempos.

También es importante observar que la intervención del viejo es interrumpida porque la epifanía de la verdad exige la materialización en el tiempo presente, el tiempo capaz de conferir materialidad a lo oculto para poder revelarlo. El viejo sigue diciendo:

Vosotros, los jóvenes, sois los únicos que aún no estáis envilecidos, que tenéis la conciencia sana y creéis en la justicia, en el bien; Dios os ha señalado la obligación de decir la verdad y de meterla, si es preciso a golpes, en la sesera de los viejos. La verdad es la vuestra, no la de ellos. La cabeza de los viejos que mandan allá y aquí, y en todo el mundo, no tiene más que vanidad y miedo. Ni una idea humanitaria, ni un sentimiento puro. Y los intereses sembrados alrededor, que son como barrotes de una cárcel. Los jóvenes podáis haber evitado esto defendiendo a su tiempo las ideas que solo vosotros sentís sinceramente y que son la verdad del mundo aunque nadie quiera verlo. (*Ibidem*, p. 248)

En esta segunda etapa de lectura se pueden destacar varios elementos significativos. El anciano asegura que los jóvenes, entre los que se encuentra Viance, son los únicos que poseen el don de creer en la justicia, o sea, que tienen la capacidad de recolocar las cosas y los seres en su justo lugar, el lugar que confiere armonía y que por lo tanto restituye el sentido a ese universo que Viance ya no consigue explicar («¿Qué ha sido esto, viejo?»).

A continuación, tras la revelación del don, el viejo revela la fatalidad, la Moira, el valor confiado a Viance en el reparto de los atributos. Viance, como los demás de su generación, tiene la obligación de decir la verdad, de imponerla a los hombres y al mundo, aunque sea mediante la fuerza. Según el anciano, los jóvenes tienen la idea humanitaria y el sentimiento puro de una conciencia sana que los capacita para ver con lucidez lo que los viejos no consiguen ver porque la vanidad, el miedo y los intereses espurios se lo impiden. El viejo legitima la revelación cuando dice: «La verdad es la vuestra».

La tercera etapa de lectura expone la consecuencia de la revelación, el resultado del proceso. El hecho de que Viance y los demás jóvenes conozcan la verdad no los exime de la responsabilidad del desastre. Por el contrario, son culpables porque al no decir la verdad (desvelar la realidad de sus disfraces) cometieron una transgresión.

La cuestión que subyace en la pregunta original de Viance («¿Qué ha sido esto, viejo?») es milenaria y forma parte de la propia ontogénesis humana. Sin

embargo, en este caso su formulación se dirige hacia el presente («defendiendo a su tiempo las ideas que solo vosotros sentís y que son la verdad del mundo»).

Al final de su discurso, el anciano dice: «Pero habéis preferido someterlo todo a esta maldad y a esa vileza, y el cielo, que no perdona tan fácilmente como dicen, os castiga y aún os castigará más» (*ibidem*, p. 248). Annual es el resultado, la materialidad de la verdad y del castigo. Las deidades reguladoras y organizadoras de las fuerzas del universo (Dios, Zeus, etcétera) castigan a Viance y a los demás por el desastre. Como la revelación trae al presente no solo el pasado, sino también el futuro, la última frase rescata para la actualidad de Viance una predicción: «aún os castigará más».

Esta previsión sería complementada en un momento posterior. Junto a la cama del anciano, Viance descubriría un cráneo. Era el cráneo de la mujer que había sido su esposa. Durante la conversación, en un momento determinado, Viance intuiría que había sido el propio anciano quien la había matado. La explicación del viejo es tan curiosa como tenebrosa:

la vida es lucha, todo es lucha, el amor es un combate. Uno sucumbe siempre para que el otro viva. [...]

—Si no hubiera muerto me habría matado ella a mí más despacio, con una agonia de cuarenta años. La quería demasiado. [...]

—Todo en el mundo es lucha. En cambio, yo inventé un pacto que nos hizo a los dos felices. Ese es el único pacto que en la vida se puede hacer con los demás. No lo olvides. Con las mujeres, con los hombres, con las sociedades. Rendirlos, destruirlos, aniquilarlos cuando se tiene la suficiente voluntad para serles después fieles toda la vida. (*Ibidem*, pp. 252-253)

Para comprender bien el episodio es valioso recordar que no es raro que la relación entre la figura de la mujer y la del herrero-demiurgo esté asociada a la imagen de la infidelidad o a la de la mala fortuna, y que, antes de la incorporación de Viance al ejército, sus principales aspiraciones de dignidad quedarían destruidas por la traición de su novia. Es también notable que la cuestión del tipo de fidelidad sugerida por el anciano no solamente sea aplicada al caso específico de su esposa, sino que se amplíe al plano de las relaciones con los demás seres humanos y, curiosamente, también al de las sociedades. ¿Sería la mujer una metáfora de España? ¿El asesinato de una España corrompida sería la forma de serle fiel, fiel a la verdadera España, la España desvelada?

Teniendo en cuenta que la corrupción lenta y gradual del cuerpo y de la vitalidad sería el argumento que el anciano usaría para justificar el homicidio de la esposa, me parece razonable suponer que hay una posibilidad de correlación entre la figura de la esposa y la de España, desde el punto de vista de una vinculación entre la idea de fidelidad y la de realidad desvelada.

En un punto más avanzado de la narración Viance se despidió del anciano. Prosiguiendo su lucha por la supervivencia, va a zambullirse de nuevo en un estado de estupor. Viance acaba otra vez atrapado por el ensueño. En este nuevo

ensueño aparece Dios vestido con chilaba, diciendo que se ha pasado al bando de los moros y argumentando que «Dios está siempre del lado del que puede más». Viance le contesta: «¡Mientes! ¡Eso no es cierto!» (*ibidem*, p. 266). A continuación se da el siguiente diálogo:

- ¡A mí no se me habla con ese desenfado! Te digo que me he pasado a los moros. ¿Quieres hacer un pacto?
- ¿Cuál? ¿El que decía el viejo de las herraduras?
- Naturalmente. Si no tienes papel de oficio, no importa; yo traigo de todo.
- ¿En qué condiciones?
- Tú tienes que morir forzosamente. Ahora bien: España te será fiel. Te incorporará a la legión de los soldados muertos en cumplimiento de su deber.

En este momento Viance está inmerso en una dimensión de tiempo y espacio relativos, es decir, en el ensueño. Es curioso que exista una proximidad entre esta figura de Dios y el viejo desertor. Los dos presentan algún tipo de pacto. El viejo desertor estableció un pacto con su mujer («En cambio, yo inventé un pacto que nos hizo a los dos felices») y el supuesto Dios onírico, cuando se le aparece a Viance, le propone también un pacto («¿Quieres hacer un pacto?»). La proximidad se confirma cuando Viance le pregunta a Dios si el pacto mencionado es aquel del viejo de las herraduras y la respuesta es «Naturalmente». La negociación de ese pacto es tratada en el terreno mítico, ya que el ensueño se constituye en medio fluido de realidad y la presencia de Dios / viejo de las herraduras da al ambiente una gravedad y un rango cósmicos.

A Viance le serían propuestas las condiciones por las cuales se podrían definir los límites entre traición y fidelidad. El resultado de su movimiento entre estos límites resultaría en el desvelamiento o en la perpetuación de lo que se encontraba oculto. Las dos alternativas indicarían la posibilidad de realizar o no realizar la verdad, y esta decisión aparecería condicionada al uso de la voluntad humana.

La realización de la verdad devolvería la acción humana encarnada por Viance al campo de los privilegios de la fatalidad, ya que el binomio desvelamiento-verdad resultaría en la aclaración de la transgresión y el descubrimiento del culpable de la desarmonía.

El hecho de que la restauración del equilibrio cósmico se lleve a cabo mediante el empeño de la voluntad humana, aunque se muestre subordinada a la fatalidad (Moirá), restituye al hombre a su condición de protagonista de la creación, pues acaba por afirmar que el equilibrio del cosmos depende del compromiso de su conciencia con la verdad y del uso virtuoso de su voluntad.

Si existiera la posibilidad de que España traicionase a Viance, sería normal suponer que también le negaría el amor que le daría categoría humana y sin el cual todo resultaría artificioso y falso: exactamente lo que hizo aquella muchacha rubia y dulce.

En efecto, España había traicionado a Viance humillándolo, dejándolo hambriento, harapiento y sujeto a todo de tipo de negaciones en favor de aquellos que

eran más poderosos. Al negarle su amor, España le había negado a Viance la categoría humana.

El viejo de las herraduras había dicho que el amor era un combate. En su particular lucha de amor, él había escogido la opción de matar a quien había amado para después serle fiel, o sea, permanecer vivo. Es la voz de ese mismo viejo la que surge a través del ensueño para proponerle a Viance que sea fiel a España muriendo por ella. En esa dimensión, sin tiempo ni espacio definidos, lo que estaría en juego para Viance sería qué elegiría amar y a qué decidiría ser fiel. En el combate amoroso optaría por permanecer vivo, y de este modo escogería ser fiel a la verdad. Sin embargo, esta opción conllevaría la necesidad de aclarar la transgresión y descubrir al culpable. Lo que se sucede es que en ese momento Viance ya sabía que él también era culpable. Así lo revela la narración:

Si le entregaron aquel cartucho para «el que tenga la culpa», no hay que discurrir demasiado, Viance tiene la culpa, como Rivero y como Otazu y Piqueras. Todos son culpables, porque un hombre es igual a otro hombre, y si uno dice que sí el otro puede decir que no. ¿Y qué? El caso es que todos han dicho que sí, sin saber lo que decían, y ahora van pidiendo un tiro en la cabeza, que no les sirvió a su tiempo para hablar palabras razonables. (*Ibidem*, p. 262)

A Viance no le quedaba alternativa. Tenía la obligación de decir la verdad. Ser fiel significaba ahora ser fiel a esta verdad, y la consumación de esta fidelidad, la expresión de esta verdad, solo se realizaría al pronunciar la palabra *no* («si uno dice que sí el otro puede decir que no»).

En efecto, eso solamente ocurriría en el episodio de la llegada de Viance a Melilla, donde, después de su fuga de Annual, sería sometido a un examen médico para la evaluación de sus condiciones físicas. Aunque estuviera herido, visiblemente debilitado y sin las condiciones mínimas para luchar, el oficial médico lo consideraría apto para el servicio activo. Un poco antes del examen, Viance había dormido un buen sueño entre dos casas del barrio del Polígono, en la zona del cuartel de Melilla, un sueño «cara a las estrellas» después de que todos los que se había encontrado le hubieran negado un colchón.

A la mañana siguiente, «cuando el sol le da de lleno, reacciona, se levanta y emprende con desgana la ascensión hacia el cuartel» (*ibidem*, p. 312). El movimiento de subir la loma hacia el cuartel evoca un movimiento anímico de ascensión, y el sol parece animarlo como lo haría el fuego con el hierro. Sin embargo, esto es lo que ocurre cuando se somete a la revisión médica:

—Según usted ¿estoy sano?
[...]
Viance insiste con la voz temblorosa de cólera:
—Tendrás que oírme antes, mi teniente. Yo no puedo tenerme en pie, estoy herido...
—¿Qué dices, idiota? ¿Qué palabras son estas?
[...]
—Soy un soldado y usted un capitán; pero antes que nada yo represento un hombre y usted un médico. Falta usted a su obligación sí...

—¡Vamos, vamos! ¡No sabes lo que te dices! ¡Largo de aquí!

—Digo solo lo que quiero decir, y usted no cumple con su deber. Sabe bien que yo no estoy para hacer servicio.

El médico alza la mano, se contiene rojo de ira. Viance ha retrocedido y le ha tirado un frasco a la cabeza rugiendo:

—No me toque, que le parto el alma. Usted es como los demás, como el cobarde del...

Lo arrastran, le tapan la boca. (*Ibidem*, pp. 314-315)

Independiente de las consecuencias, que acabarían siendo desastrosas para él, Viance había dicho la verdad, había retirado el velo silencioso que ocultaba el hondo desamor que les negaba la categoría humana a él y a los que con él habían llegado hasta allí. Había cumplido con su obligación, había sido fiel a su conciencia sana de hombre joven, había dicho *no*.

Después de ser enviado a la prevención le recargarán dos años más como castigo. En el cuerpo de guardia Viance espera sin saber qué van a hacer con él. Sin embargo, en ese instante vive y «siente, con la satisfacción de haber dicho la verdad y de haber alzado un grito de justicia, cierta responsabilidad confusa que no le importa en el fondo» (*ibidem*, p. 315).

Cuando parten hacia una nueva misión un suboficial le pregunta en tono afectuoso qué le ha pasado, pues cree que van a castigarlo y que eso puede perder a un hombre. Viance le contesta como el hierro que ha logrado extraer el mejor acero, el carácter resistente, el temple perfecto. Al prestar su voluntad para desvelar la culpa, ha encontrado la dimensión sin dimensiones, aquella donde reposa la esencia humana. Por otro lado, en la dimensión desde donde le habla el suboficial, le responde: «¡Bah, suboficial, yo me he perdido ya!» (*ibidem*, p. 316).

Pienso que la posibilidad de esta lectura mítica, o de otra que camine solidaria con este punto de vista, nos lleva a comprender la primera novela de Sender no solo como el registro ficcional e histórico de una época o un evento: el uso que el escritor hace de los elementos míticos debería ser entendido también como un esfuerzo narrativo a través del arte literario que pretendía rescatar la vitalidad de la palabra para narrar lo indescriptible que subyacía bajo el desastre.

La idea del mito como herramienta de identificación de lo esencial presente en lo existencial coincide con el concepto de *desvivir* por el que Sender parecía sentir simpatía. En este campo, la *derrota* de Viance puede ser vista como redención y como conexión con aquello que durante todas las épocas ha identificado a todos los hombres como humanos y divinos al mismo tiempo, dándoles la intuición de un sentido de especie frente al cosmos.

Durante toda la huida de Annual, la narración informa de que Viance sufre un dolor intenso: «De vez en cuando parten del occipucio dos ráfagas luminosas y, cada una por su lado, dan la vuelta a los sesos, bajo el cráneo, para ir a reunirse en la frente sobre el arranque de la nariz». Ese dolor constante da a Viance «la seguridad de que si llegasen a establecer contacto entre las cejas caería muerto» (*ibidem*, p. 209).

La naturaleza de esas varillas invisibles es magnética, pues en el capítulo décimo el narrador asegura que «ya no teme caer fulminado por el contacto de esas dos corrientes magnéticas bajo el entrecejo» (p. 267). Así, ese magnetismo que se dirige hacia el centro de la cabeza confirma que la sustancia íntima y mítica de Viance es el hierro.

Bachelard afirma: «Nenhum dos três reinos escapa aos ritmos de toda vida. O animal é a vida cotidiana. O vegetal, a vida anual. O mineral, a vida secular, a vida que se conta por milênios» (Bachelard, 2001: 192-193). La ficción es capaz de dar cuenta de lo cotidiano del Viance animal y del Viance vegetal, pero lo cotidiano del Viance mineral, el de la vida secular, necesita ser amparado por el mito. En la ficción, Annual dialoga con las tensiones diarias: la expectativa de éxito, el terror, el horror, la desconfianza, la inseguridad y la ausencia de sentido. En el mito, la tensión se manifiesta por la acusación formulada por la culpa.

Cuando se enfrenta al desastre, Viance se enfrenta a lo humanamente indescriptible y a lo insoportablemente vivible. Me parece que Sender, al ubicar la narrativa en el ambiguo dominio de la ficción y del mito, construye un recurso estilístico que sirve para albergar lo inexplicable y lo incomprensible.

En la perspectiva real, la narrativa ficcional de *Imán* transcurre en lo cotidiano de un día de batalla y su víspera, y el Viance presente en esta cotidianidad es prisionero de un punto de vista restringido de personaje subalterno. Al contar la tragedia de Annual, Viance rehace la ruta de fuga y la convierte en camino de encuentro, pues rellena con palabras un inmenso vacío. Es la ruta que garantiza una alquimia del alma. Es el hierro que se transforma en buen acero. Al contemplar esta realidad ficcional a través de una universalidad mítica, Sender ejecuta un doble movimiento: eleva una cotidianidad rehén de las limitaciones sociohistóricas a la óptica sensible de una tragedia milenaria para enseguida devolverla a la frágil condición de un mundo ficcional. Este trayecto nos enseña que buscar la esencia del hombre y la responsabilidad del alma humana con ese inmenso proyecto cósmico llamado *vida*, aunque no consiga sacar las ruinas de su condición de ruinas, afortunadamente podrá liberar al hombre de una situación ruinosa a través de una simple actitud de conciencia, una intención honesta de querer saber lo que ha sucedido. El mundo ficcional de *Imán*, alumbrado por el mito, aunque esté destruido, trae el registro del puente por el que en todas las épocas pasaron los hombres que sintieron ganas de caminar hacia la conciencia de su esencialidad atravesando el terrible abismo donde queda la forma de inexistencia implícita que acompaña los desastres humanos que *des-escriben* la propia noción de nuestra humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón (2001), *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, trad. de Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2.ª ed.
- Doležel, Lubomír (1999), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.

- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Ginzburg, Carlo (2014), *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*, trad. de Federico Carotti, Joana Angélica d'Avila Melo y Júlio Castañon Guimarães, São Paulo, Companhia das Letras.
- Hesíodo (1995), *Teogonia: a origem dos deuses*, est. y trad. de Jaa Torrano, São Paulo, Iluminuras, 3.^a ed.
- (2010), *Teogonia – Trabalhos e dias*, trad. de Sueli Maria de Regino, São Paulo, Martin Claret.
- Ribeiro Jr., Wilson A. (1999), «O grego clássico», en *Portal Graecia Antiqua*, São Carlos <www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0156> [consulta: noviembre de 2015].
- Riesgo Pérez-Dueño, Juan M. (1992), «Imán y Ramón J. Sender», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 14, pp. 183-192 <<http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/issue/view/CHCO929211>> [consulta: mayo de 2016].
- Santiáñez, Nil (2006), «Imán y la escritura de guerra», en Ramón J. Sender, *Imán*, Barcelona, Crítica, pp. 7-74.
- Sender, Ramón J. (1970), *Tres ejemplos de amor y una teoría*, Madrid, Alianza, 2.^a ed.
- (1975), *Ensayos sobre el infringingimiento cristiano*, Madrid, Editora Nacional.
- (1992), *Imán*, ed. de Francisco Carrasquer Launed, Huesca, IEA (Larumbe, 4).
- (2006), *Imán*, Barcelona, Crítica.
- Torrano, Jaa (1995), «O mundo como função de musas», en Hesíodo, *Teogonia: a origem dos deuses*, São Paulo, Iluminuras, 3.^a ed, pp. 8-86.