

EN LA COLONIA PENAL DE SENDER: EL RESCATE DE LOS IMPULSOS «ANTISOCIALES»

Gabriele BIZZARRI
Universidad de Padua

En un artículo aparecido en 1968, Charles L. King afirma rotundamente que «en la mayoría de las novelas de Ramón Sender encontramos trazos surrealistas, así como en los relatos cortos y en las obras de teatro»,¹ dando casi por descontada la legitimidad —diríase la necesidad— de un encuentro entre los dos hitos opuestos y, aparentemente, inconciliables de la *querelle* estética que en los años treinta ve enfrentarse a los promulgadores de un arte de lucha y compromiso ideológico (Sender *in primis*) y a los caducos epígonos de la época de vanguardia que, justamente del surrealismo —por su utópica apuesta de mágica reconciliación de las antinomias, por su propuesta artística total, deshumanizada y neorromántica a la vez— o, mejor dicho, de su revisión «hispanica», fecundada por severas preocupaciones existenciales (¿existencialistas?), traen nuevos, fructíferos caminos para una literatura, si no ya de evasión, de hondas raíces irracionales e imaginativas. La afirmación, además de ser inatacable y aguda, me parece que conlleva implicaciones de gran impacto y significativas para una hipótesis de relectura historiográfica de la encrucijada literaria de las décadas españolas tercera y cuarta que se nos hacen visibles tan solo determinando «con más precisión hasta qué extremo» las obras de Sender «son afines con este movimiento estético del siglo XX» por lo que concierne al uso «sobresaliente de la fantasía»,² como el mismo King nos sugiere: en el intento de matizar la frontera que en un determinado momento se quiso trazar entre los dos grupos artísticos a los que acabamos de aludir, nos parece imprescindible, en efecto, sopesar el papel desempeñado por una peculiar *idea* de surrealismo, filtrada en profundidad y

¹ C. L. King, «El surrealismo en dos novelas de Sender», en J.-C. Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam: antología crítica*, Zaragoza, DGA / Ayuntamiento / IFC, 1983, p. 251.

² *Ibidem*, p. 259.

convertida en patrimonio genético inevitable de las letras hispánicas, en cuanto tejido conector entre vanguardia y empeño civil, entre pulsión individual y llamada de lo colectivo, como se hace visible, con meridiana claridad, después de un primer, comprensible contragolpe de la inspiración hacia territorios literarios afines al polo del «realismo socialista», en los textos que los comprometidos empiezan a escribir en el momento supremo del naufragio concreto del ideal republicano y del traumático, forzado despegue del tablero de la lucha que, a partir de 1939, abre para muchos la dolorosa época del exilio.

Objeto de este estudio serán precisamente dos de las primeras novelas escritas por Sender desde su exilio americano, en las que la inspiración surrealista, más allá de la pátina irracional que reluce con más o menos brillo en gran parte de la literatura senderiana, resulta conscientemente activada para la expresión-revelación de una nueva, sincrética manera de entender el mundo, la historia y el arte, dialécticamente implicada, al lado de otros impulsos de derivación y signo ajenos y hasta contradictorios, en una afanosa búsqueda de equilibrios y claves de comprensión con los que el hombre y el artista Sender tratan de enfrentarse con su nuevo lugar en la tierra. Si *Proverbio de la muerte* cifra en el ímpetu de un incontenible, conternado flujo reflexivo una primera aproximación a la definición del héroe senderiano, reveladora de una atenta recepción de estímulos de corte surrealista (convenientemente depurados por el vaivén de las férreas oposiciones de los años veinte e integrados en la imagen arquetípica y utópica de una «esfera» existencial en la que parece apaciguarse la contradicción, ahora poco actual, entre *homo politicus* y *homo imaginificus*), *Epitalamio del prieto Trinidad* proyecta el recuerdo personal de la experiencia biográfica del escritor en un mito de tierra caliente que deja al descubierto la paradójica e hiperbólica violencia de la pretendida incompatibilidad, establecida por el sentido común, entre pulsión individual y convivencia civil, para cerrarse en una utopía de reconciliación que atestigua, por parte del autor, una marcada tendencia a asociar esa anhelada y sabia integridad espiritual —que rescata los impulsos irracionales del onanismo del inconsciente surrealista— al ámbito de la cultura popular de las tierras indígenas.

Antes de tratar las novelas mencionadas —la segunda de las cuales nos merecerá mayor atención por seguir siendo relativamente poco estudiada a pesar del general reconocimiento de sus méritos artísticos³ y por plantear una coherente apli-

³ Se señalan los estudios de J. Palley, «El “Epitalamio” de Sender: mito y responsabilidad» [1974], en J.-C. Mainer (ed.), óp. cit., pp. 357-362; M. E. O'Brien, «Fantasy and the Ideal in Sender's Fiction», en M. J. Schneider y M. S. Vásquez (coord.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles L. King*, Huesca / Davidson, IEA / Davidson College, 1998, pp. 145-161; F. Carrasquer, «Contratiempos del espacio: *Epitalamio del prieto Trinidad*», en J. M. Naharro-Calderón (ed.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 379-397; R. Cardona, «Evocación mágica y terror fantástico en dos obras de Sender», en M. S. Vásquez (ed.), *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 77-88, y E. Godoy Gallardo, «*Epitalamio del prieto Trinidad*: presencia de lo femenino en un espacio expiatorio», en J. D. Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo: crónica de un siglo. Actas del II congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca (27-31 de marzo 2001), Huesca, IEA, 2002, pp. 437-445.

cación narrativa de la visión todavía teórica y abstracta que se vislumbra en la primera, adquiriendo ante el lector el carácter de un perfecto mito fundacional del funcionamiento «esférico» de la conciencia humana, dotado además, a mi manera de ver, de evidentes implicaciones metapoéticas en las que el escritor aprende a compaginar los ingredientes irracionales y morales de su escritura en la pizarra «virgen» del nuevo contexto existencial que la «colonia penal» de su aislamiento político y artístico le proporciona—, habrá que intentar esbozar la posición ideológica que, en un momento de serpeante escepticismo ante todo lo que suponga parentesco o filiación vanguardista, Sender asume ante la opción surrealista, opción que el escritor tuvo que evaluar con gran atención por resultarle en parte coincidente su apasionada defensa de la irreductible e insondable espiritualidad del individuo con la ya implícita en el tosco animismo de la cultura rural aragonesa que, con sus tradiciones, leyendas y misterios, constituye el sustrato fundamental de la caracterización de casi todos sus personajes y, en parte, inactual, ilegítima y detestable por constituir el último baluarte del fortín de una escuela que él y los intelectuales de su generación trataban de abatir, animados por el estandarte del *nuevo romanticismo del hombre y de la máquina*. Trataremos, entonces, de rescatar la actitud ambigua, al mismo tiempo curiosa y prudente, de Sender frente a las ideas bretonianas en el intento de restituir un preciso significado histórico y cultural a su «fronteriza» interpretación del realismo, despachada por la crítica con el recurso a sugerentes, aunque algo impresionistas, marbetes definitorios («realismo esencial», «realismo poético», «realismo mágico», etcétera),⁴ atribuyendo la matización adjetival que dinamiza cada una de estas fórmulas a una cuidadosa infiltración de elementos derivados del viejo y trasnochado surrealismo, venerable y temible ruina de un pasado vanguardista que, en las letras hispánicas, parece permanecer más allá los esquemáticos *dictat* de los manifiestos.

En su artículo de 1929 «El novelista y las masas» —el mismo año del escándalo de *Un perro andaluz* y del gran éxito, «popular» en sentido amplio, del *Roman-cero* lorquiano, para dejar al descubierto lo mezclado y fértilmente contradictorio del panorama cultural español de aquellos años—, Sender, aun demostrando su entusiasmo por la vuelta de hoja hacia una mayor implicación social del artista proclamada por los jóvenes que, poco después, escucharán la llamada neorromántica de José Díaz Fernández, revela una destacada aptitud para el sincretismo destinada a desempeñar un papel fundamental en su obra madura, evidente en lo que podríamos describir como un coherente ejercicio de mediación entre las instancias contrapuestas del legado cultural de los años veinte y las nuevas exigencias de masificación del hecho literario que definirán, por contraste, «su generación». Si el escritor se concede algunas contundentes recriminatorias en contra del vanguardismo y sus

⁴ Véase, por ejemplo, J. Uceda, «Realismo y esencias», en J.-C. Mainer (ed.), óp. cit., pp. 113-125; F. Carrasquer, *Imán y la novela histórica de Ramón J. Sender: primera incursión en el realismo mágico senderiano*, Londres, Tamesis, 1970; etcétera.

límites, resulta evidente que el blanco principal de su saña se identifica casi exclusivamente con un aspecto de la experimentación del veintenio, si no marginal por lo menos no del todo respetuoso con la especificidad del último de los *ismos*, que habría que considerar, como veremos después, en este sentido, totalmente absuelto y hasta intuitivamente rescatado para el catálogo de las nuevas opciones y perspectivas ante las cuales se encontraría, en esta temporada presentada como «muy adecuada para las grandes creaciones literarias»,⁵ el atento escritor moderno: me refiero, obviamente, al «señorial» y muy burgués prejuicio de la pureza, conspirador principal en contra del presupuesto básico que debería animar cada verdadera manifestación estética y que Sender cifra en la presencia del «principio vital». Bien poco respeto le merecen al joven escritor los artistas que tratan de señorear el arte desde fuera, a partir del rigor y la disciplina de sus programáticas exclusiones, sin dejarse, en cambio, «invadir y dominar por él como el pájaro por la selva o el piloto por el mar, seguros de los límites de su pericia en medio de la gran emoción de los árboles o de las aguas».⁶ Y más artísticamente vital que todos ellos le parece la vigorosa y anárquica figura de un tipo social —muy hispánico y muy senderiano, además de romántico— de marginación y de espontáneo, implícito talante revolucionario que, en este escrito, toma las formas «del ladronzuelo, del guerrero y del lazarillo»⁷ con las que Sender metamorfosea y asimila a su peculiar imaginario ganglionar las constantes referencias y reverencias del primer manifiesto bretoniano a los ejemplos sublimes de los locos y los desheredados.⁸ Al producir un característico y significativo cruce de cables, el autoproclamado «novelista de las masas» está criticando la soberbia burguesa y el elitismo de las vanguardias, utilizando una estructura de polarización que no desentonaría dentro de la retórica surrealista de dandista ataque dirigido no solo hacia los formalismos de academia, sino también hacia la intromisión ilegítima de lo social parificado y uniforme en la espontaneidad de lo individual, demostrando así interpretar —como en esos años también el Neruda de *Caballo verde para la poesía*— la visión surrealista como nada contradictoria, sino más bien en perfecta línea, con la nueva lógica de la «impureza» poética.

⁵ R. J. Sender, «El novelista y las masas», en J. Esteban y G. Santonja (eds.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*, Madrid, Ayuso, 1977, p. 159.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 161.

⁸ Véase D. Pini, *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1994, p. 127. Otro sobresaliente ejemplo de asimilación de los automatismos surrealistas a la mitología del «hombre natural», escasamente viciado por las capas educacionales, morales, estéticas, racionales, geográficas, etcétera, de la civilización (campesino, obrero proletario, negro, mendigo, niño, delincuente...), proviene de la obra cinematográfica y poética de otro gran aragonés de esta generación que, a diferencia de Sender, hace explícita muestra de su militancia en las filas bretonianas. Para el uso obsesivo de estas figuras en los escritos de los intelectuales españoles de los años veinte, deberíamos suponer, con Maria Grazia Profeti, no tanto una aplicación literal de la «moda surrealista», sino más bien la circulación de un código generacional en el que se entrecruzan «la frequentazione della tradizione e l'attenzione alle sollecitazioni europee». Cf. M. G. Profeti, «Buñuel e la generazione del '27: appunti su forme comuni», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 3-4 (1978-1979), p. 195.

Sin embargo, el principio vital al que Sender se refiere como *anima*, medular *adflatum* del hombre y del artista, «solo puede manifestarse en relación con las necesidades y las aspiraciones colectivas»,⁹ es decir, encuentra su expresión más noble y armoniosamente humana en una proyección solidaria de los instintos individuales, cuya misma inclinación natural (inercia de todo lo vivo) —quizás adecuadamente encauzada por un riel, en todo caso, en absoluto ajeno— abre a la confrontación dinámica con la comunidad, rescatando el riesgo implícito de una autosuficiencia egocéntrica, monstruosa, de todo lo irracional. La equiparación, provocativa y didascálica, de «los instintos sexual y social»¹⁰ resulta paradigmática de la voluntad senderiana de trazar el camino de una literatura de compromiso que observe y respalde la idea de la revolución proletaria, no como consecuencia de una censura y una amputación moral y racional de las raíces profundas del comportamiento humano descubiertas por el psicoanálisis y reivindicadas literariamente por el surrealismo, sino dentro de un surco de continuidad y natural prosecución de esas fundamentales experiencias, que habrá que entender, eso sí, como trazado a partir de la voluntad de corregir una aporía de base del todo inaceptable en la nueva circunstancia: la de la forzosa tendencia antisocial de los instintos. De esta manera, Sender no hace más que meter el dedo en la llaga sangrante que, en esos mismos años, iba a descompaginar la secta monolítica y compacta del primer manifiesto bretoniano, cuyos signatarios se encuentran ahora obligados por el impulso de la revolución marxista a confrontarse con la contradicción de base de su precario equilibrio histórico, esquizofrénicamente recordado entre polos de atracción fronterizos (experimentalismo y hermetismo expresivos deshumanizados por un lado y afán humanístico de comunicación integral por el otro) que entran en conflicto ante la descabellada hipótesis de una gestión «pura» de algo tan incontrovertiblemente humano como el inconsciente individual.

En este proyecto de revisión de una herencia cultural, por otro lado plenamente aceptada, se funda la propuesta sincrética del nuevo escritor de las masas, cuya idea de inspiración artística no se muestra en absoluto inclinada a las fáciles polarizaciones, y se presenta, lejos de toda voluntad iconoclasta de represión de las intuiciones anteriormente codificadas, como un prisma polifacético donde se abrazan directrices que se presuponen complementarias e individualmente insuficientes, capaces de restituir una imagen digna y satisfactoria tan solo en virtud de su natural anudarse, implícito, por otro lado, en la complejidad del ser:

Se escribe dejándose llevar por un elemento preponderante, que en unos escritores es el espíritu, en otros la razón, en otros la subconsciencia. A estas palabras pueden corresponder otras de parecido sentido: al espíritu, la imaginación; a la razón, la reflexión; a la subconsciencia, la sensación y su sordo eco durante el sueño. Con diez cifras se pueden hacer combinaciones aritméticas infinitas. Con estos tres elementos, también.¹¹

⁹ R. J. Sender, «El novelista y las masas», cit., p. 161.

¹⁰ *Ibidem*, p. 162.

¹¹ *Ibidem*, p. 164.

Sería tarea reveladora y nada obvia cotejar la naturaleza de las instancias creativas aquí sugeridas por Sender con las previstas y catalogadas, algunos años antes, por otro escritor a menudo identificado con —y banalizado en— la función de improbable «cabecilla» de una determinada escuela estética, el Lorca de la conferencia *Imaginación, inspiración, evasión*, el cual, en plena vigencia del verbo vanguardista, tuvo que interrogarse, por razones intrínsecas a su proyecto de escritura y hasta por razones personales y biográficas, con la invasión cultural de la oposición pureza/impureza y, en general, con la incomodidad sofocante de las etiquetas de identificación.

Dejemos abierto este camino y concentrémonos, de momento, en la recepción senderiana del surrealismo, obviamente vinculada con las nociones especulares de subconciencia y sensación onírica en la tripartición a través de la que, con evidente esfuerzo analítico —y diría también anatómico—, el escritor trata de diseccionar lo que se presenta ante sus ojos como algo inseparable: la organicidad viva de la *poiesis*. Es necesario aclarar que seguirle el rumbo a Sender en su descripción de una de las tres moléculas fundamentales de la inspiración artística significa privar a su intención del afán sincrético que la anima y, por lo tanto, realizar una lectura forzosamente incompleta e imperfecta de su ensayo que hace derivar su *vis polemica* precisamente de la intuición de una necesaria interacción entre fuerzas, funciones y «órganos» diferentes en la correcta canalización de la instancia creativa, hecho que de por sí anula, en su totalidad, la entera producción literaria de vanguardia, globalmente estigmatizada por la inaceptable, reductiva, antiartística obsesión por la «demostración de un teorema». ¹² Por otro lado, tras despachar con cierta prisa la descripción de las dos escuelas poéticas gestionadas respectivamente por la sola razón y el puro espíritu (la de «los místicos» y la del realismo decimonónico con sus secuelas actuales, desautorizada, bastante significativamente, en cuanto camuflaje terrenal de otra clase de ideal místico, quizás algo más peligroso: el del progresismo burgués), etiquetando ambas bajo la fórmula nada ceremonial de «muestrario de evasivas» ¹³ con respecto a la «cuestión palpitante» del hombre integral, dialécticamente definido por su «dentro» y por su «fuera», el escritor siente la necesidad de dedicar algunas líneas de más a la escuela que, sin dejar de coincidir con una tercera, ilegítima vía de escape, basa positivamente sus postulados en una función que «es de una gran impureza», ¹⁴ pretendiendo, sin embargo, realizar programáticamente el inútil *adynaton* de una «subconciencia pura».

No puede dejar de impresionar el hecho de que Sender atribuya al surrealismo un órgano de irradiación —los ganglios— que, lejos de remitir, al par del cerebro y del

¹² R. J. Sender, «El novelista y las masas», cit., p. 165.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 166.

vacío orgánico del espíritu —que «es una función sin órgano»—¹⁵ a una sospechosa y trillada manipulación previa, no solo forma parte integrante del vocabulario específico de su propio macrotexto, sino que constituye la base de su trascendente y todavía flexible y terrenal definición del hombre que, para estar, en palabras de Jorge Guillén, guillenamente «a la altura de la circunstancia» y no dejarse aniquilar por las duras pruebas del presente —no dejarse cancelar por la historia—, debe balancearse entre el transporte ascético al que a veces arrastra un malentendido compromiso civil y la conveniencia egocéntrica de la razón individual, escogiendo la vía del instinto, implícitamente moral por estar codificada en los genes de la especie. Será esta conflictiva opción, a veces peligrosamente similar a un calvario, por las dramáticas y aun necesarias obstinaciones de los otros órganos —nunca desactivados en los grandes héroes senderianos—, la que dentro de poco golpeará las sienes del Federico Salla de *Proverbio* con la fuerza de una inédita revelación, rescatando —nunca completamente— al pensativo desterrado de la obsesiva, fantasmal invasión del remordimiento por la patria abandonada a su triste destino, recortándole un precario hueco entre el ciego idealismo del sacrificio y el cinismo calculador de los *traidores* y volviendo así respetable ante sus ojos la hipótesis de una salvación personal no necesariamente separada de la dolorida conciencia de la responsabilidad, para rehabilitar moralmente la vía del exilio como al menos compatible con un índice de humanidad: el de la sabia inercia de la materia que se deja gobernar por el mar en su viaje rumbo a lo desconocido.

Sin embargo, para que pueda hablarse de una «moralidad surrealista» habrá que dejar de pensar en los instintos como en una construcción ajena y separada de la unidad del ser, de tratarlos como una categoría aparte y representarlos, finalmente, en su fructífera interacción con los demás componentes del hombre. El pecado mortal que Sender achaca al grupo de Bréton, tras reconocerle el nada despreciable mérito «de añadirle un ángulo al polígono intelectual y de abrirle al mundo otra ventanita secreta»,¹⁶ es el del «miedo a la responsabilidad», que deriva de una gestión excluyente de la subconciencia, asépticamente depurada de toda implicación moral y de todo plausible encauzamiento racional, hecho que reduce la actividad artística surrealista a un mero teorema demostrativo. Si el instinto, como Sender reconoce, «representa un hito del hombre», celebrarlo literariamente en el laboratorio sellado de la norma inconsciente, vaciándolo de toda posibilidad dialéctica, presupone un paradójico, catequístico intento de moralización al revés, especular al llevado a cabo por el arte tradicional en su obstinada representación del hombre moral y racionalmente definido, la simulación en frío de una locura consciente y autocomplaciente que se extasia y se postra ante la «zona fácil y brillante de la abstracción, de la nebulosa, del símbolo inaudito»,¹⁷ sin atreverse con los impuros,

¹⁵ *Ibidem*, p. 164.

¹⁶ *Ibidem*, p. 166.

¹⁷ *Ibidem*, p. 167.

«monstruosos maridajes» que suelen darse en la naturaleza. A los extremismos formales, a los ejercicios estériles del último de los *ismos*, Sender acerca un catálogo de nuevas propuestas que, más que polarizar el impulso de su instancia creativa hacia el otro lado del espectro, se limitan a corregir e integrar las del surrealismo: así, la «videncia» responde a la «clarividencia», «el orden dialéctico» a «la locura consciente», y los programáticos derechos del «delirio» son sustituidos por la búsqueda de una «nueva razón», «esa “nueva razón” que el verdadero artista alcanza nutriéndose del delirio como de un alimento más».¹⁸ Guiado por la brújula de «un encuentro comprometido», justificante suficiente de la responsabilidad moral de su proyecto de refusión, Sender, aun en el pleno respeto por sus conquistas imaginarias, certifica para el surrealismo un mero papel vehicular que agota totalmente su trascendencia histórica:

Cumplido ese destino [el de incorporar su esencia a la «corriente general»], el surrealismo debió disolverse como escuela y esperar que sus conclusiones se realizaran fuera de sí.¹⁹

No nos parece descabellado leer en estas palabras una implícita llamada a los jóvenes artistas contemporáneos, invitados a trazar nuevas rutas a partir de la adecuada interiorización de una base surrealista, para desarrollar finalmente su potencial; es más, podemos atrevernos a decir que justamente en esta línea Sender está a punto de encauzar su propia musa, en el sentido de un ideal aprovechamiento, de una esencial e innovadora capitalización del descubrimiento estético del subconsciente, quizás nunca tan evidente como en las primeras novelas de su exilio, a las que les suponemos un papel activo, aunque no exclusivo, en la filtración de una versión mediada e «integral» del último de los *ismos* en las ex colonias americanas.

Una última mirada al artículo que ha capturado hasta aquí nuestra atención nos sorprende con el bosquejo de un «tipo» humano —utilizado como soporte retórico apto para demostrar la insatisfactoria parcialidad del surrealismo en su lectura del hombre— cuya grotesca miseria, además de asimilarlo a una sublime abstracción surrealista *in vita*, preludia el tremendismo imaginario que preside la caracterización de los personajes del *Epitalamio*. La exégesis de la «imagen» señalada por el autor, contrapuntísticamente yuxtapuesta a un ejemplo de lectura dogmáticamente surrealista, nos brinda un modelo adecuado de aproximación a los penados de la isla. Se trata de un «mendigo extraordinario» ante el cual Sender cuenta haber acompañado «un amigo surrealista»:

Estaba de pie, en medio de la acera. Era ciego y manco de las dos manos. Los ojos veían los paisajes de los muertos en un cuerpo vivo. El brazo derecho, desnudo, cortado en la muñeca, acababa en punta afilada y se levantaba por encima del hombro. El brazo izquierdo se extendía horizontal, exhibiendo la manquedad. Tenía algo de árbol podado.²⁰

¹⁸ R. J. Sender, «El novelista y las masas», cit.

¹⁹ *Ibidem*, p. 166.

²⁰ *Ibidem*, p. 168.

Obviamente insuficientes y escolásticas le parecen al autor las simplificaciones de su compañero, incapaz de hilvanar alrededor de ese atractivo monstruo, de ese «mamífero fantasmal», cualquier tipo de estructura «narrativa» que se ocupe de reconstruir su desgraciada biografía y, paralelamente, de concebir adecuados lazos entre su singular individualidad y la congerie de los vivos, interesándose por los motivos de su virtual expulsión de la realidad: la miseria y la deformación, perversamente explotadas por un observador parcial, totalmente desinteresado de la humanidad del que considera un mero pretexto poético, se vuelven sublimes móviles de extrañamiento, funcionales a la «lógica» inconsciente de la percepción dislocada. Convencido de la amoral amputación «del problema total del hombre»²¹ que presupone una lectura «exclusivamente ganglionar» (es decir, surrealista) de todo fenómeno humano —lectura que deduce y produce una desrealización y deshumanización de todo lo vivo justamente a partir de la represión de las instancias racionales y espirituales (que nos impondrían colocar el espécimen en un adecuado contexto relacional y en una significativa cadena de nexos de causa y efecto) en el trabajo solitario y mecánico de los nervios—, y convencido, al mismo tiempo, de la legitimidad y fertilidad estética de lo inexplicable, irreductible, violento y ferino (de lo que puede leerse tan solo instintivamente y que, sin embargo, forma parte integrante de nuestra naturaleza, tampoco totalmente reconducible a las necesidades de un modelo social y civil), Sender construirá para su segunda novela mexicana un escenario caótico de desintegración cultural en lucha por un utópico nuevo «orden», poblado por estrafalarios «mamíferos fantasmales», cuya salvación y rescate —de ningún modo podrá hablarse de estandarización y censura— constituirá una de las principales preocupaciones actanciales de un iluminado héroe in fieri, adecuada síntesis de intelecto, ganglios y espíritu.

El inestable equilibrio en el que Sender está empezando a cifrar su diferencia, artística y existencial, fuera de las escuelas de vanguardia e igualmente alejado de las polarizaciones netamente antivanguardistas, neorracionalistas y neonaturalistas de la novela social, encuentra su vientre de incubación ideal en el barco que lleva a su álter ego, Federico Saila, lejos de la posibilidad de expresar factualmente su compromiso político, en un viaje que la reflexión del protagonista lucha por encauzar en una línea de significación penosamente trazada dentro del contextual imperio del sinsentido, rechazando toda idea de «evasión» y matizándola en la fórmula de la «trascendencia». En efecto, Saila se presenta, en los primeros capítulos de *Proverbio de la muerte*, como un antihéroe desautorizado moralmente ante sí mismo por la incumbencia de la deshonra, un cadáver en vida que se entrega maquinalmente a los brazos de Caronte, un hombre *en tránsito* no solo físico, que una adecuada actividad metafórica del texto se ocupa de definir, en paralelo, como abdicación de la voluntad de ser y existir y como desconexión de los centros neurálgicos de la razón

²¹ *Ibidem*, p. 169.

y del espíritu, esto es, juntando las dos indicaciones aquí evocadas, como entrópico abandono de todo principio de vida consciente.

Por un lado, el personaje, anticipando su necesaria adquisición de esa misma postura, se identifica mórbidamente con la forzada inmovilidad de otro pasajero, recostado en una cabina en el fondo de la quilla, que da «la impresión de un cadáver en un ataúd»:

Se veía así, amortajado y en el féretro, con un humor que no tenía nada de macabro. Tomó «una posición cadavérica» —las manos juntas, las piernas rígidas—. Luego apagó la luz. Nacer. Morir. Fórmulas. Nada más que fórmulas experimentales. Yo voy a la muerte. Estoy seguro de ir.²²

El giro divertido de *boutade macabre* del boceto —que tanto recuerda las bromas surrealistas— anticipa la desconcertante asimilación de este viaje de muerte con el vuelo sobrehumano —o infrahumano— de un experimento de evasión: «Si salgo de Europa es porque mi inconsciente va eligiendo el lugar de la despedida».²³ Al escapar del caos y la estupidez de la guerra, Saila, con la culpable impresión de inexplicable goce de un niño a quien «se ha prometido un regalo para el día siguiente», se entrega a «ese mundo neutro de los barcos regidos por una técnica, no por una política ni por una religión»,²⁴ consigna su existencia a un paréntesis de gustosa inconsciencia y automática desresponsabilización, acunado por la comfortable, sublime «impresión de flotar sobre abismos de algas, poblados de monstruos, en un mar cuyas profundidades iluminadas de amarillo y azul por el fósforo vivo o muerto tenía presentes en sus sentidos».²⁵ Los términos antitéticos de *vida* y *muerte* parecen dejar de significar en ese contexto de pasaje, en ese propicio trance (que le llevará, en efecto, a contemplar la opción del suicidio), durante el cual, sin embargo, la mente de Saila irá hilvanando una adecuada teoría de salvación personal que rescatará la indiscriminada tendencia a la fuga de los instintos liberados a través del descubrimiento de la natural solidaridad y la trascendente sabiduría de los ganglios.

Al principio, Saila, sin que la sensación de irracional liberación a la que a veces asocia su partida le ayude a comprender y justificar la aparente falta de hombría de su acto, se deja simplemente llevar por la furia ciega y sensual de su inconsciente, observándose descender en la gruta oscura de la insensibilidad, contemplando con asombro su virtual extirpación de toda forma de sociabilidad. Pruebas de esa actitud son los primeros desagradables contactos con las emergencias humanas que, de vez en cuando, tratan de diferenciarse y relacionarse con él entre la vaga, neblinosa afluencia que constituye la inestable población del barco:

²² R. J. Sender, *Proverbio de la muerte*, México, Quetzal, 1939, pp. 36-37.

²³ *Ibíd.*, p. 37.

²⁴ *Ibíd.*, p. 36.

²⁵ *Ibíd.*

Desde que creía haber tocado el fondo de su desesperación coincidía solo con los movimientos elementales de los demás; únicamente toleraba en los otros aquellas manifestaciones que llegaban desnudas desde el fondo de lo inconsciente y solo se emocionaba con estímulos de la vida instintiva.²⁶

El disgusto que le provocan las pseudoeruditas tertulias del «profesor» y el inicial desinterés que le produce la indefinida y sofocante incumbencia de una intriga antisemítica contra la cual, luego en el texto, llegará a tomar partido, con un papel secundario, de consejero y coadyuvante actancial al lado del joven norteamericano que vuelve a inspirarle una simpática confianza en la hombría de la raza, constituyen coherentes demostraciones de su prejudicial desinterés hacia toda manifestación de la conciencia (unión de razón y espíritu) que le permite empatizar tan solo con las expresiones más elementales de la vida, como en el caso de un niño de tres años que parece escogerle como ideal espectador de sus juegos («invariablemente perdía su pelota entre las piernas de los pasajeros»)²⁷ y, en un revelador episodio, del perrito víctima del puntapié de un «boy», manifestaciones de la vida desnuda, parcialmente asimilables al panteón surrealista de la inconciencia poética al que Saila apela a menudo, reivindicando para sí la paradójica, envidiable cordura de los locos. Saila asocia su viaje con la sensación de un crecimiento anormal de su inconsciente, a una invasión enfermiza e incontrolable «que sentía crecer [...] como se siente venir la fiebre en el paludismo».²⁸ Abandonándose a unas irreprimibles ganas de dormir y rechazando todo «embuste transitorio de la cabeza»,²⁹ característicamente, confía toda posibilidad de conectar con el principio vital que siente vacilar en sus venas a los sueños, en los que se vuelve sensual compensación estética la posibilidad de escuchar la llamada atávica de lo inorgánico, el descenso del ser hacia las capas más bajas de la pirámide de lo natural, en un apetito de aniquilación-identificación con el infinito que recuerda marcadamente el revés de la ascesis mística de las líricas paneróticas de Aleixandre:

Yo tengo a veces sueños de carbonato de calcio o de manganeso y sobre todo de lava, de roca volcánica. Me veo vivir yo, con mi cuerpo de piedra esponjosa, de piedra flotante,

²⁶ Ibídem, p. 48.

²⁷ Ibídem, p. 47. En una carta que Lorca envía a su familia desde el barco que, en 1929, le conduce hacia Nueva York, el poeta, por aquel entonces animado por una similar disposición «surrealista», nos relata su identificación emotiva con un niño de cinco años «que se mete en el vientre de New York en busca de su vida [...] y donde yo seré un recuerdo lejanísimo unido al ritmo del inmenso barco y del océano» (F. García Lorca, *Obras completas*, III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, p. 1103). La poesía de la «dispersión» de toda huella identitaria se une aquí a la peculiar melancolía lorquiana por las víctimas pequeñas e involuntarias del naufragio que despiertan su contradictorio afán testimonial y que, en el libro, ocuparán un papel destacado —en sentido vistosamente antisurrealista— concretándose en un baluarte defensivo ante la injerencia mortífera de la alucinación metropolitana: si justamente los niños y los animales, convenientemente rescatados del catálogo irracional surrealista, recordarán a Lorca el sentido de la humana responsabilidad, aquí, significativamente, a Federico Saila le quieren mucho «los niños y los animales», como consecuencia de su transitoria voluntad de evasión, en todo caso, nunca totalmente desvinculada del respeto necesario por las manifestaciones más auténticas de la naturaleza (R. J. Sender, *Proverbio de la muerte*, cit., p. 202).

²⁸ Ibídem, p. 46.

²⁹ Ibídem, p. 50.

en un paisaje gris oscuro donde la luz, el agua y los sonidos son absorbidos ávidamente por unos árboles también de piedra pómez.³⁰

Esta apetencia por lo indefinido parece nacer de la voluntad de desactivar y silenciar toda manifestación de lo personal, según un recorrido interior que responde a la tachadura y sublimación del trauma de la Guerra Civil, en la perspectiva ilusoria de una propicia «desnaturalización» del objeto incriminado, la insufrible pérdida de su España, mecanismo que se ejemplifica en la sustancial reticencia de Saila hacia la activación de los convencionales tratos de socialización con sus compañeros de viaje, en los que el normal intercambio de vivencias personales es sustituido, en un caso, por el intercambio de relatos oníricos. Como autorizado álter ego del autor, en parte identificado con su biografía y sus conocimientos estéticos, Saila no tarda mucho en acercar su actual, parcial *modus operandi* a la práctica surrealista:

En la poesía más moderna, en la que el atavismo animal puebla de imágenes una conciencia apenas latente, donde la noción vegetal de sí mismo es clara y neta a veces como el alga salada o la hierba húmeda, aparece también el atavismo de lo mineral. Y sobre todo en la pintura. Los surrealistas lo saben bien.³¹

Sin embargo, el viaje oceánico de Saila no se encenaga en el sacrificio de la identidad individual en favor de los atavismos del inconsciente colectivo, ya que el personaje irá sirviéndose de esa poética intuición como de un parcial atraco de fortuna, adecuado para proveerse de carburante y proseguir hacia nuevos rumbos. Efectivamente, el descubrimiento de lo que Saila bautiza como *módulo ganglionar* lleva a un cauteloso plan de «asimilación» de esos órganos propulsores de un extrañamiento personal tan solo aparente, es decir, a un camino de paulatina comprensión de su papel contextual dentro de la compleja alquimia del ser, que rescata su natural vocación sinérgica, implícita, además, en la feliz intuición terminológica que resemantiza la astral auto-suficiencia del inconsciente surrealista en la reveladora imagen de una maraña de ramificaciones radicales que ahondan en un adecuado subsuelo, manteniendo vivo el organismo que de ellas se alimenta. Si los ganglios constituyen lo más hondo y lo más auténtico del hombre, lejos de toda manipulación sobreestructural, aprender a sentirlos apenas coincide con la construcción de la primera superficie de la visión total de la «esfera»: como Saila admite, en una matización menos amaneradamente *maudite* que la de algunos pronunciamientos suyos anteriormente comentados, cuando «lo ganglionar» actúa en libertad, el individuo se expone al «riesgo de la locura, de un inconsciente arrollador e inasimilable».³² Si Sender se afana por rescatar «nuestro

³⁰ *Ibidem*, p. 58. En otro momento del texto, avanzando apenas un eslabón en la cadena de la evolución y casi parafraseando la imagen infrahumana del mendigo surrealista de «El novelista y las masas», Sender habla de la «sensación vegetal» de sus sueños: «de ellos sale esa imagen de mis vértebras que recuerdan los nudos de los tallos de las plantas» (*ibidem*, p. 50). Por otro lado, la metáfora vegetal aquí aludida, que se dispara en un completo y coherente cuadro de linfática circulación de líquidos terrestres y naturales, remite a una sustancial sensación de «pertenencia» de lo ajeno, al arraigo terrenal de los ganglios, que son raíces y, por consiguiente, lazos de humanidad, vivencias interiores y no meros vehículos de alteridad.

³¹ *Ibidem*, p. 51.

³² *Ibidem*, p. 100.

plasma ganglionar» de la visión común que lo asemeja a «lo que hay en nosotros de bárbaro y regresivo»,³³ iluminándolo como lo más positivo y fecundo del hombre ante la feroz represión social que lo rechaza «como antisocial, peligroso, a veces abominable»,³⁴ Saila pronto se hace consciente de la inaceptabilidad de los estados «puros»: «El inconsciente se expresa por imágenes. Y sus imágenes son embriones que es preciso incubar y desenvolver en la armonía de la razón».³⁵

Tan solo «la poesía, el sueño y la locura nos permiten experimentar concretamente» el olvido gozoso de lo que empieza a dibujarse ante nuestros ojos como un sensual plan de evasión: para «trascender» su circunstancia, en cambio, Saila va buscando para sí un camino diferente del de los arquetipos del surrealismo, tratando de restituir a la vida consciente, a las exigencias de la comunicación y de la comunión, sus vivencias ganglionares, desmarcando su pesquisa sapiencial —iniciada con una cómplice predisposición anímica a replicar la operación de *desatar las amarras*, al soltarse el barco del muelle— de la gratuidad de los experimentos de los «poetas-juglares», nada dispuesto a correr el riesgo de «ser incluido en la categoría de los prestidigitadores de circo, de los que tragan espadas o comen vidrio, o andan sobre fuego».³⁶ «La estabilización de lo ganglionar», su elevación a modelo y sistema, corresponde a pararse «a mitad de camino», sin llegar a una revelación global, ya que «la superficie no es todavía todas las dimensiones»³⁷ y la irradiación ad infinitum de lo meramente instintivo, el sueño de la razón y del espíritu, puede llegar, goyescamente, a producir «monstruos» o, rescatando uno de los fetiches de las vanguardias, maniqués, tan alejados de «un estado verdaderamente biológico» como el pobre mendigo manco del «paseo surrealista» anteriormente mencionado, cuya humana naturaleza se dejaba manipular por «un sistema de conceptos experimentales».

«¿Lo social y lo vital en contra? Sí, por ahora. Tan en contra, mientras las condiciones de relación no se modifiquen, como los ganglios y el cerebro en el hombre».³⁸ La dramática contradicción entre los impulsos que parecían, durante la etapa española, las dos caras de un mismo proyecto humanístico se baraja como hipótesis transitoria dictada por las circunstancias de la historia, como necesario sacrificio momentáneo válido para la recuperación global de la hombría en una situación precaria que amenaza con destruirnos, con desposeernos de nuestro lugar en el mundo. Construida la superficie de la esfera apartando nuestra visual de lo contingente hasta horizontes desconocidos que, sin embargo, nos pertenecen, habrá que seguir intersecando planos y niveles hasta la creación perfecta de un volumen.

33 Ibidem, p. 58.

34 Ibidem, p. 73.

35 Ibidem, p. 59.

36 Ibidem, p. 68.

37 Ibidem, p. 75.

38 Ibidem.

Cabe, pues, la posibilidad de ampliar la ya rica y articulada irradiación semántica de los «proverbios de la muerte» añadiendo a las posibles aplicaciones parafrásticas del título de la novela —donde la «fuga» de Federico Sails, en difícil equilibrio entre ilegítima evasión y necesaria trascendencia, vehicula, obviamente, la reflexión senderiana sobre su exilio— la de una meditada, experimental asunción del método surrealista como primer estadio de un camino que encontrará su otra orilla en tierras americanas y que, sin embargo, ha de pasar por la furia ciega del olvido y de la confusión de todo lo que, hasta el momento, había representado, por antonomasia, el significado.

* * *

Los equilibrios violenta, programáticamente quebrados en la gran novela del salto al vacío, del literal y metafórico abandono de la tierra firme —pero también de la orientación hacia lo nuevo, según una ruta que empieza a dibujarse con firmeza por lo menos en sede teórica—, parecen restablecerse en las dos novelas siguientes publicadas en México por Sender: tanto *El lugar del hombre* como *Epitalamio del prieto Trinidad*, aun refiriéndose cada una a una orilla diferente del tránsito existencial del autor, recuperan una sensación de complementariedad, ya no de antinomia, entre lo vital y lo social, delineando sistemas humanos, ambos significativamente arraigados en las culturas ancestrales y su ejemplar organicidad, que aluden a una, en último análisis, victoriosa compensación entre los impulsos libertarios y caóticos de lo individual irreductible y las exigencias de lo colectivo. En ambos casos, la revolución nihilista implícita en el desbordamiento de los instintos es pasaje previo y necesario para la construcción de un nuevo equilibrio ejemplar.

La situación inicial de *Epitalamio* es la de una violenta marginalización social de los instintos, puestos en cuarentena y desarmados de su potencial agresividad en una región liminal, privada de todo contacto civilizado, y fustigados por el brazo de hierro de una autoridad arbitraria y feroz que ejerce sobre su apartado feudo una presión patriarcal que a la vez los deshumaniza y se nos presenta como deshumanizada. En efecto, la caracterización de la isla de los penados, alejada de la costa de una república latinoamericana sin nombre, habitada por una selva de «criminales» marcados por abominables deformidades físicas y depravaciones morales sin número —que los asemejan a un tripudio de lo monstruoso de antigua tradición en las letras hispánicas—,³⁹ parece remitir —según señala también la insistencia

³⁹ Como nota M. G. Profeti, óp. cit., p. 194, con referencia a la obra de Buñuel, «il gusto [...] per il deforme e l'orrido [...] rimonta, attraverso la mediazione di Goya, alla grande tradizione iconografica del barocco». En primera instancia, habrá que señalar para *Epitalamio* la vistosa inspiración esperpéntica de una «estética de lo horrible» que, como recuerda J. P. Ressayot, «es demasiado evidente para que no se piense en una influencia de *Tirano Banderas*» (J. P. Ressayot, *Apología de lo monstruoso*, Huesca, IEA, 2003, p. 110n) y que se representa en otra novela senderiana posterior, *La aventura equinoccial de Lope de Agui-*

descriptiva en la inclemencia del clima tropical y la invasión ambiental de lo selvático— al género autóctono de la *novela del dictador*, estrenada por Valle-Inclán (uno de los modelos declarados de Sender) y llevada a la perfección, en estas mismas fechas, por Miguel Ángel Asturias con *El señor presidente*: Trinidad es un brutal *caudillo*, grotescamente deformado por su ilimitado poder, por su gestión policial del orden, constantemente señalada como castrante presunción de control sobre unas fuerzas ferinas e irracionales que, a partir del segundo capítulo, lo borrarán literalmente del texto, transformándolo en un mero fetiche, a la vez ultrajado y oscuramente venerado como monición fantasmal del antiguo tabú; paralelamente, las fuerzas libertadas y locas de los forzados que estallan luego del asesinato del jefe (auténtico móvil de la acción) abren paso a una *revolución* deforme y caótica —contragolpe y efecto de la represión padecida— que aspira a reemplazar la autocracia del orden con la del desorden, y amenaza con acrecentar desmesuradamente la distancia entre la isla alucinante y la tierra firme, su virtual evasión por las aguas del sinsentido hacia una implosión espontánea y entrópica. Se necesitará una tercera fuerza, iluminada y respetuosa síntesis de las contradicciones en acción, para idear el rescate y la rehabilitación «social» de los penados, salvándolos de su propia monstruosidad y, a la vez, del purgatorio virtualmente eterno de la expiación, y comunicándolos con la civilización, en la que, quizás, podrán funcionar como adecuado estímulo irracional del principio vital.

Dadas estas premisas, resulta evidente que el espacio del *Epitalamio*, en cuanto modelo social desintegrado, lacerado entre el control de un superego hipertrófico y las múltiples, centrífugas y a la vez presuntuosamente centralizadoras, energías del subconsciente —las cuales, crucialmente, resultan estigmatizadas como criminales para el sentido común—, constituye una adecuada metáfora del funcionamiento de la conciencia individual, «educada» en el texto hacia una ideal canalización organicista de sus turbadoras zonas de sombra según la agónica intuición del más atrevido álter ego senderiano, el atormentado peregrino de *Proverbio*, el cual pugna por rechazar el amargo cáliz de la total intrascendencia de su forzado alejamiento de lo social y se resiste a la hipótesis de una segregación culpable de su fuga ganglionar:

¡Qué turbador descubrimiento ese de que lo que en nuestra infancia y en nuestra adolescencia se reprimía ferozmente como antisocial, peligroso, a veces abominable era lo que teníamos de más positivo y fecundo!⁴⁰

rre (1964), centrada en la «desmesura» de un ego anómalo (cf. J. P. Ressay, óp. cit., p. 406), cuya ejemplar monstruosidad le sirve al autor para romper el monolito de la oficialidad histórica y desvelar la «humanidad del otro», la «violencia» como norma y garantía de autenticidad crítica (cf. S. G. Triviños-Araneda, *Ramón J. Sender: mito y contramito de Lope de Aguirre*, Zaragoza, IFC, 1991, p. 9). En el caso de la obra de 1942, nos parece operación legitimada por algunos mecanismos del texto (que iremos paulatinamente aclarando) acercar lo monstruoso senderiano a lo instintivo surrealista, confortados por una declaración del autor a Peñuelas en la que describe la revolución en la isla como «predominio orgiástico del mundo inconsciente» (M. C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, EMESA, 1969, p. 135).

⁴⁰ R. J. Sender, *Proverbio de la muerte*, cit., p. 73.

El primer capítulo, el único ambientado fuera de la isla, sigue los pasos de Trinidad en su breve estancia en la capital en ocasión de su boda con la Niña Lucha, proyectando una luz oblicua sobre el afán de autoridad que atormenta al «padre lobo», deformando la máscara del poder hasta revelar las patéticas grietas de su incomodidad al contacto con el ambiente inhóspito y molesto de la ciudad, que le provoca un sintomático pánico al descontrol de corte casi expresionista:

La gente con sus lindos zapatitos abundaba [...] y quería ponerle el tacón en la nariz. [...] La idea le daba una impresión agria. La superaba apretando más recio el rebenque entre sus dedos.⁴¹

La última anotación se refiere a la insostenible imagen de su prometida que cruza caminos con estos anónimos y ofensivos transeúntes, poniendo en entredicho su virilidad, mera extensión sexual del poder en un orden simbólico limitadamente patriarcal, de prolongada sublimación del deseo: inmediatamente, como los maridos inadecuados y finalmente cornudos de un retablo de cachiporra, Trinidad reacciona «comprobando» la confortante firmeza del arma de su masculina agresividad.

Las ambiciones absolutistas de este grotesco superego quedan desmentidas como meros disfraces de una substancial debilidad que encuentra rescate y satisfacción tan solo en la violencia y en la represión, principales causas de la insurrección que llegará a destronarlo. A este respecto, resulta paradigmática la entrevista de Trinidad con su supervisor, el cual, con cierta malicia, subraya las lacras de su régimen policial en la isla, aludiendo a otra más civilizada hipótesis de gestión del desorden y abriendo paso a la primera mención en el texto del verdadero héroe de la novela, el que ocupará su lugar tanto en la colonia como en la habitación nupcial:

—La población penal está formada por gente antisocial. De acuerdo. Pero, en lo posible, hay que salvarlos.
—¿Cómo?
—Por la educación, por la influencia moral.
¿Se refería, quizás, al maestro?⁴²

Si Trinidad se nos presenta como obsesionado con su «presencia» en el mundo, exacerbadamente concentrado en ostentar su ocupación de un lugar determinado y enajenable, tanto que su temporal alejamiento de la isla le fustiga con el desagradable temor de la usurpación y revela su incompetencia a la hora de acercarse a los «objetos extraños» de sus escasos y bruscos contactos sociales —que le dejan desconcertado, rabioso o, en el mejor de los casos, intrigado por resultarle incomprensiblemente ajenos a su dominio («Había cosas absurdas que eran muy lindas porque las pensaba la Niña Lucha»)⁴³—, su vuelta «al interior», con la prenda codiciada de su rapiña nupcial, le impondrá una desnaturalización alucinante

⁴¹ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, Madrid, Zanzibar, 2003, pp. 8-9.

⁴² *Ibíd.*, p. 13.

⁴³ *Ibíd.*, p. 25.

de su propio espacio, ya crispado hasta tal punto por la insurrección de las fuerzas extrañas del principio del placer largamente silenciado que su descompuesta e histérica labor de contención no solo no protegerá a la Niña de la sensación de haber caído en la isla «como en el fondo de un pozo»,⁴⁴ sino que acabará de desposeerla de la tan anticipada concretización de su primera noche nupcial, dejando a la novia desconcertada y temerosa ante la norma «airada y sangrienta», últimamente insatisfactoria, que es el único modo conocido por Trinidad de concebir la relación entre el orden y el desorden. En efecto, después de la muestra sensual y lasciva de la vitalidad natural de la isla, que el texto confía a la grotesca ceremonia de bienvenida organizada por los penados para celebrar la vuelta del jefe y que, quizás acertadamente, Trinidad interpreta como ominosa mofa de su virtual impotencia con su joven esposa, y después del asesinato de uno de los celebrantes, culpable de «rumbiar» a la Niña con un monstruoso rito de fertilidad, la primera noche del matrimonio transcurre en un régimen de malsana separación entre la llamada obsesiva de los instintos (las voces de los bailarines borrachos que provienen del bosque) y la intimidación blindada de la habitación preparada para las nupcias en el espacio cerrado de la Comandancia, incomunicación castrante entre el espacio sagrado del superego y lo natural que no puede sino llevar a la fatal cristalización del deseo insatisfecho ante la puerta cerrada de la novia, cuya justificable resistencia parece «provocar» el disparo que llevará a Trinidad a la muerte, herido significativamente «en el vientre, quizá un poco más abajo».⁴⁵

Muerto el jefe y desautorizado su papel de guía patriarcal para la Niña hacia la explotación gozosa de los misterios insondables de la conciencia, la joven e inexperta forastera se dispone a dejarse poseer por la atmósfera irreal de la isla, deja de evaluar su extrañamiento según los códigos de la conveniencia ética y racional y empieza a escuchar «la voz del otro mundo», un mundo que la atrae y la asusta a la vez y para el cual la cámara fotográfica que sus tíos le han regalado como obsequio nupcial resulta un instrumento del todo inadecuado. Todos los penados se le presentan delante para darle el pésame cual desnuda teoría de alucinaciones nocturnas, grumos de materia desordenada agresivamente incapaces de articular verbalmente un significado coherente, cada uno con su fragmentaria y borrosa historia criminal que justifica su actual expulsión del mundo civilizado, condenadas materializaciones del impulso humano hacia la alteridad y la entropía:

La Niña no sabía dónde mirar. Cada hombre le daba un matiz y siempre eran distintos. Pero siempre nacían de una esperanza sucia o de una desesperación agresiva. Unos le recordaban los alaridos que llegan del fondo de los barrancos en los malos sueños. Otros, la alegrían sin sentido de los animales jóvenes que pueden morder y hacer daño sin responsabilidad.⁴⁶

44 *Ibidem*, p. 44.

45 *Ibidem*, p. 54.

46 *Ibidem*, p. 97.

La comunicación subliminal y onírica de la Niña con estos emisarios del desorden inconsciente le produce sensaciones de rechazo y de miedo, pero nunca desemboca en excluyentes condenas morales, sino que le suscita lo que podríamos definir como una curiosidad excitada, una extraña disposición sensorial que escandaliza a la otra mujer de la isla, la madre Leonor, rígidamente anclada a los preceptos de fachada de la máscara censora y civilizada de la «persona»:

¿Qué delitos habían cometido aquellos hombres? La madre Leonor le había dicho que el médico mató a su amante y luego «profanó» el cadáver. Profanó. ¿Qué quería decir aquello? No lo sabía exactamente, pero la Niña sentía como la voz de otro mundo en el que los hombres después de asesinar a sus amantes las amaban todavía. Eso le parecía alucinante. Aquella también era una idea fea, sucia. «¿De dónde me vienen a mí estas ideas?».⁴⁷

Con asombro, la Niña se da cuenta de que entiende, o mejor dicho, siente los alucinantes crímenes de los penados como no del todo ajenos a sus posibilidades imaginativas, y justamente por eso son perturbadores, como en el caso de esta aplicación del principio surrealista de no contradicción entre los opuestos de amor y muerte que sintoniza ganglionariamente su imaginario con el impulso necrófilo. Paulatinamente, el texto deja al descubierto la metafórica identificación de la joven y significativamente inviolada esposa de Trinidad con el espacio virgen de la isla, deshabitada por su inadecuado patrón y finalmente libre de sondear sus oquedades conectando con las ingobernables fuerzas sin rumbo de su naturaleza: en este sentido, después del asesinato del «macho violento, del padre celoso», la Niña-isla es tratada simbólicamente según el modelo de las psicomaquias surrealistas de Alberti, donde, en ausencia de un principio ordenador estable, la «casa vacía» de la conciencia se deja alquilar por los ambiguos ángeles del subconsciente.

Sin embargo, la demostración de un teorema surrealista no es el objetivo de Sender: la peligrosidad del desorden es señalada en el texto con la misma evidencia con la que se ha subrayado la incompetencia y la barbarie de un orden de represión, ya que al vacío del poder no se responde con la amniótica y seductora interacción de las fuerzas extrañas, sino con una guerra civil de facciones contrarias que aspiran a una nueva jerarquía, con un golpe militar que, además de parpadear críticamente a los éxitos violentos de plúrimas revoluciones en las ex colonias españolas y de aludir a la decepción senderiana hacia las posibilidades de actuación de un verdadero «humanismo revolucionario» en territorios de guerra, remite a la idea de otra monstruosa «incomunicación»: la del inconsciente que evade hacia el sinsentido, prescindiendo de las demás funciones humanas y olvidando la naturaleza esférica, sin soluciones, del ser. La triple irradiación metafórica de la nueva situación de los penados alzados es implícita en la preocupación del maestro, el «réprobo culto», principal aliado de la Niña en su camino de asimilación de los secretos de la isla, de rescate de

⁴⁷ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 73.

sus tesoros potenciales, significativamente custodiados por espantosos monstruos primordiales:⁴⁸ «Un golpe de Estado en la isla. Comenzaba como aconsejan las experiencias de Europa: con las comunicaciones. La isla estaba incomunicada».⁴⁹

Los embajadores de la brutalidad animalesca del inconsciente, potencialmente dañina, los penados violentos que, en una noche orgiástica y tribal que abre paso al «revés de las cosas»,⁵⁰ danzan y cantan alrededor de la «caja del muerto», del cadáver inerte de Trinidad manipulado como un títere, son tratados como despojos esquizoides y enfermizos de un proceso revolucionario que reconoce su matriz en la experiencia bélica europea. Las biografías monstruosas de algunos de ellos, de estas esquiras enloquecidas de la violencia provocada por la insostenible presión de lo social sobre lo individual, recuperan imágenes desenfocadas de la militancia echada a perder, autorizando su lectura como las caras más oscuras de esa reivindicación autárquica de la hombría que constituye el impulso basilar del primer álter ego senderiano del exilio. Si Federico Sails «proverbialmente» la muerte de su conciencia civilizada, de su disfraz personal, flirteando con la evasión del inconsciente y utilizándola como esencial metáfora de su viaje hacia la otra orilla de lo humano universal, la fuga social de los penados se concreta en un muestrario de atrocidades.

Es ejemplar el caso del Seisdedos, heroico mártir de las luchas sindicalistas de Casas Viejas en el libro reportaje *Viaje a la aldea del crimen*, que reaparece en la colonia transformado en un inquietante caso de esquizofrenia, ejemplo irresuelto de insatisfactoria polarización de los resortes contradictorios de la conciencia: «Tenía un ojo de tiburón y otro de persona, según decía, y al hablar guiñaba uno de los dos según su estado de ánimo».⁵¹ Expeditivamente despachado el tema de su participación

48 A este respecto, es el Rengo —uno de los penados más inofensivos y «naturales», perfectamente alineado con la tipología de los idiotas senderianos, cómodos blancos de la presión social y, a la vez, ejemplos íntegros de ganglionar autenticidad, tolerado por Trinidad en la Comandancia cual animal doméstico y bufón de corte por su pintoresca imaginación— quien señala a la Niña, en su primer encuentro, que «en estas costas hay tesoros enterrados» (ibídem, p. 44). Posteriormente, estimulado por el jefe, que trata de proveer una adecuada diversión para su esposa, el Rengo es llamado para contarle «el origen de la isla» y se explaya en un mito fundacional que remite al mágico extrañamiento de los cronistas de Indias, desvelando una perspectiva sapiencial de acercamiento respetuoso de lo foráneo al «reino de este mundo» que la verdad textual descubrirá como necesaria: «Cuando llegaron los españoles [...] el barco naufragó [...]. Tres marineros vinieron a dar aquí. Uno se sentó, y se puso a fumar un cigarro. De vez en cuando dejaba el cigarro encendido en la roca y, cuando el fuego llegó a la piedra, la roca entera dio un brinco sobre las aguas, porque aquello no era una roca sino el lomo de una grande serpiente. Los españoles estuvieron luchando con ella más de una semana y, al final, le clavaron una muesca de hierro en el ojo, y echaron al agua el ancla. [...] En el lomo le han ido naciendo a la serpiente escamas grandes y pelos, que son las rocas, los árboles y el maíz» (ibídem, pp. 47-48). El contacto de la civilización española con las tierras de ultramar parece configurarse como una adecuada variación metafórica sobre el gran tema senderiano de la «casualidad dormida», cuyo despertar es operación delicada y rica en matices y consecuencias: aquí, la serpiente resulta domada y dominada en lo que podríamos definir como una labor cosmogónica, pero no deja de funcionar como tabú, recordando a quienes sepan escuchar la implícita peligrosidad de las fuerzas irracionales aplacadas, dispuestas en cualquier momento a crisar la superficie de una norma aplicada con excesiva presunción.

49 Ibídem, p. 98.

50 Ibídem, p. 148.

51 Ibídem, p. 85.

en la causa revolucionaria con la mera referencia a unas imprecisadas «intrigas políticas de aldea», se insiste en la satánica irresponsabilidad de su ciega venganza, en la explosión violenta de una llamada de lo inorgánico que se manifiesta en su primitiva conformación física, deshumanizándole ante los ojos de la Niña («Era aquel hombre como una cantera que se le venía encima. De las rocas salía la mano con los dedos pulgares unidos como dos bellotas»)⁵² y provocando el comentario sarcástico de un narrador que, comparativamente, parece reivindicar la integridad moral de su reacción: «No era bastante fino de inteligencia para humillar a sus enemigos con una sensación de superioridad y había tenido que matarlos».⁵³

Aún más lamentable, en cuanto figura del contragolpe excesivo y antinatural de los nervios largamente comprimidos en una estructura de contención antivital, es el caso del Cuate, otro «ex revolucionario» al que sus jefes «le dieron de lado», abriendo paso a la vertiginosa deflagración de la caja de Pandora:

Luego apareció una niña de doce años, llorando. El Cuate la violó y, como después estaba avergonzado de sí mismo, la tomó por los tobillos, la hizo dar una vuelta en el aire y le estrelló la cabeza contra un árbol.⁵⁴

Respuestas inadecuadas a las goyescas atrocidades de la guerra, Sender parece concebir estos dos personajes —así como los demás delincuentes armados por una agudización momentánea de una hombría natural mal gobernada (los delitos pasionales son los segundos más representados en el canon de la isla)— como monstruosas concreciones de sus propios impulsos antisociales, advertencias vergonzosas y expiaciones fantasmales de la gran llamada de lo irracional que, en *Proverbio*, parece pararse justo un momento antes de hacer naufragar el hombre «in un vortice che finisce per disperderlo».⁵⁵ A su lado, los indefensos e instrumentalizables gérmenes de la idiotez, una tripulación de «pobres anormales», prostitutas, fumadores de marihuana, «deterioraos», descalzos niños sin padre y andrajosos mendigos, todos ellos meros «grumos de sangre», «tontos» y desnudos arquetipos de lo ganglionar, como el Cinturita, quien, mecánicamente, en un punto del texto, pronuncia este inocente autorretrato, comparable a un chiste situacional surrealista en el que resuena la lección del Alberti más divertido y dispuesto a jugar con el pastiche de vanguardia:

Cuando nací era un tonto y ahora, a través de los años, soy muchos. Cuando me amontoné con mi mujer primera, yo era dos tontos, después tres, cuatro, cinco, seis, siete y ahora soy mi buen centenar. Ahora mismo ya no me conozco.⁵⁶

⁵² R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 86.

⁵³ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁵ D. Pini, óp. cit., p. 139.

⁵⁶ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 124. Para casos similares en la poesía del 27, M. G. Profeti (óp. cit., pp. 203 y 207) nota cómo «l'immagine si riassorbe in gioco», hablando de «intenzionali citazioni surrealiste [...] dove la scimmiettatura o la scrittura "à la manière de..." possono dare risultati esilaranti».

La explosión centrífuga de la personalidad del Cinturita, así como el misterioso primitivismo de Huerito Calzón, un niño indio que se materializa de vez en cuando en el límite del bosque para pronunciar sentencias inconexas y absurdas, y las visiones mágicas y telúricas del Rengo se prestan a ser burladas y a provocar mecanismos de evidente marginalización, incluso dentro de la sociabilidad desintegrada de la colonia; sin embargo, es posible reconocer en sus espontáneos «barruntos» las señales de una honda compenetración con el ambiente, unas claves de acceso privilegiadas para el descubrimiento de los «tesoros enterrados» de la isla, alcanzables según recorridos más o menos lícitos que van de la respetuosa pesqui-sa sapiencial a la más cínica explotación.

El Careto, el más temible y astuto de los penados, parece compartir con Darío —el héroe positivo de la novela, del que hablaremos más adelante— una lúcida distancia crítica de la revolución violenta y policéntrica con la que los instintos irracionales responden a la caída del principio regulador, tanto que se hace portador en el texto de un plan de fría instrumentalización de la locura colectiva que se adueña de la isla: este enésimo «refugiado político»,⁵⁷ recién llegado al país, cuyos delitos nadie conoce, que se expresa con un acento «bastante próximo al alemán»⁵⁸ y se siente «identificado con los nazis»,⁵⁹ manipula desde el exterior los ciegos furores que mueven a la acción a los pobres diablos de la colonia, tratando de realizar su oscura intriga de dominio, un proyecto inhumano, alternativo a la sabia labor reeducadora del maestro. Como un titiritero diabólico, conscientemente más allá del bien y del mal, utiliza la poderosa inercia de los atavismos naturales animándolos hacia la destrucción recíproca u observándolos cínicamente colapsar en su alocada carrera hacia la entropía. Su acción no participa de la ambigua connotación que Sender parece atribuir en esta novela a los instintos naturales desalojados de los andenes de un orden superior de significación (a la vez vitales y destructivos, sabios y criminales, reveladores y absurdos), sino que le impone desde fuera una marca inhumana y devastadora, resultando ejemplar de la voluntad del autor de señalar la intrínseca peligrosidad de lo irracional sin vínculos, susceptible de prestarse a todo tipo de manipulaciones «políticas»: en este sentido, sin miedo al riesgo de una yuxtaposición demasiado estrafalaria, señalo la posibilidad de acercar la explotación exterior y nihilista del desorden ideada por esta mutación del germen nazi-fascista al *modus operandi* del grupo surrealista, culpable de extraer de las minas de la inconsciencia el teorema artístico de la intrascendencia del hombre, la provocación autodestructiva del sinsentido, sin mancharse las manos con el problema de la responsabilidad, de la recaída vital de todo acto y toda palabra que provienen de cada uno de los diferentes estratos de la esférica integridad del hombre. Para llevar a cabo su plan de dominio, el Careto

⁵⁷ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 69.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 104.

aprende a servirse de los «grumos de sangre sin existencias» y «sin resistencias: el idiotismo del Cinturita, el misterio primitivo del Huerito»,⁶⁰ a buscar el oro «en el culo del muerto», hurgando entre los despojos desactivados de la significación para desbaratar el ideal en marcha de la constitución de un nuevo orden:

A nadie se le ocurrió más que a los alemanes usar los tubos de pasta dentífrica agotados, las cerillas apagadas, los huesos de la cocina para sus planes de agresión. A nadie se le había ocurrido en la isla antes que al Careto aprovechar los atavismos sombríos de Huerito Calzón ni las confidencias del Cinturita.⁶¹

Acompañado por una serpiente enorme que guarda en una caja de cartón, signo como otros en el texto de una relación enfermiza, empobrecedora, con las fuerzas inocentes de la naturaleza, en este caso domesticadas para enseñar y justificar la lógica de la supresión del más débil —el niño indio, cada día, le trae al Careto un pajarito vivo minuciosamente desplumado, que la Ruana, casi teatralmente, sofoca y engloba entre sus espiras—, este filósofo del mal encauza perversamente la llamada de lo atávico, apostando paradójicamente por la intrínseca inhumanidad de los ganglios, capaz de justificar cada violación en cuanto ejemplo de la gozosa irresponsabilidad de la materia. El arquetipo del idiota, emblema de lo precioso-potencial del automatismo natural, queda significativamente hecho trizas en el mecanismo, reducido a una mera e intrascendente madeja de nervios; así, el Cinturita, despojado de su tesoro, es víctima de un «juego de niños», de un truco de prestidigitación surrealista que le hará naufragar en la indiferenciación de los abismos:

—Cierra los ojos y abre la boca.

Era un juego de chicos. Cuando querían dar una sorpresa a otro le decían eso. Si el otro obedecía le ponían en boca un caramelo, una palomita de maíz o quizá, por burla, una piedrecita.

[...]

El Careto sonrió. El juego iba en serio. Se acercó el idiota, cerró los ojos y, echando la cabeza atrás, le ofreció la boca abierta. El Careto veía dentro, en el fondo, la glotis. Y metió allí la pelota de trapo sucio. Al mismo tiempo dobló al idiota sobre sí mismo y le aplastó la cara contra la roca [...]. En aquel lugar el mar estaba remansado y calmo, y el cuerpo y la piedra se zambulleron con un ruido hueco.⁶²

En una carta de 1927, Lorca confesaba a Sebastià Gasch su resistencia al automatismo psíquico puro, ante el cual es necesario guardar «un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano»:

Mi estado es siempre alegre, y ese *soñar* mío no tiene peligro en mí, que llevo *defensas*, es peligroso para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte. El abismo y el sueño los *temo* en la realidad de mi vida.⁶³

60 R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 166.

61 *Ibíd.*

62 *Ibíd.*, p. 193.

63 F. García Lorca, *Obras completas*, III, cit., p. 1026.

Si jugar con lo absurdo, tarea delicada que expone al hombre a la fascinación oscura del mal, conlleva un peligro, tanto en el arte como en la vida, implícito en la hipótesis de la confusión y del olvido de todo rasgo de humanidad, para mantenerse en equilibrio sobre el barranco abismal de la isla sin dueños, atravesada por relámpagos de fuerzas irracionales a las que no es lícito abandonarse ingenuamente, la Niña necesitará «un seguro andamio de madera»,⁶⁴ «un caminito entre los monstruos»⁶⁵ para asomarse al enorme potencial vital de sus profundas simas ancestrales sin precipitarse.⁶⁶ El maestro Darío, esposo ideal, *animus* completador de la anímica disponibilidad femenina a la confusión pánica con lo natural, trocará para ella en humana «alegría» los siniestros movimientos telúricos de lo profundo incontrolable, identificándose con un modelo revolucionario —ni surrealista ni derivado del indecoroso tablero europeo— convenientemente introyectado, *reducto ad hominem*, elegido cual incierto camino de perfección y autodesvelamiento interior, alérgico a toda clase de mistificación según el respeto del «problema total del hombre, que no puede ser afrontado por Dios ni por el diablo, sino por el hombre mismo»,⁶⁷ por ese delicado e inviolable término medio potencialmente capaz de sintetizar los opuestos.

El episodio en que, acompañada por el Rengo —esta especie de inocente duende del lugar, señor de los cuentos y de su mítica sabiduría, para quien la isla «no tenía secretos»⁶⁸— y abandonándose al plan ideado por Darío para defenderla de las violencias en acto, la Niña Lucha, en una noche «mágica y siniestra», se deja llevar dentro de una profunda gruta natural, casi invisible entre los acantilados rocosos de la costa y, entre mil temores, fumando «mota», aprende a mirar adecuadamente «el revés de las cosas», funciona como una literal *mise en abyme* de la heroica operación de rescate de lo irracional profundo que caracteriza la trayectoria actancial del maestro. En una atmósfera y un paisaje lleno de contrastes, de deliciosa y sugerente sublimación de todas las antinomias (lo violento se ciñe a lo delicado,

64 Ibidem.

65 R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 349.

66 Habrá que recordar que en *Proverbio de la muerte* se establece una relación biunívoca entre la seducción onírica de los abismos marinos y la voluntad suicida del protagonista, que fantasea sobre «irse al fondo del mar, dejarse caer en una sima inaccesible» (R. J. Sender, *Proverbio de la muerte*, cit., p. 116). Sobre el tema del suicidio, véase D. Pini, óp. cit., pp. 125-128.

67 R. J. Sender, «El novelista y las masas», cit., p. 169. Místicos y ciegos —incapaces pues de producir sustanciales novedades en la revelación de lo humano— nos parecen, en este sentido, tanto la aspiración de los penados sublevados a la conquista del «ideal» —que debe pasar por la posesión violenta de la Niña— como el diabólico oportunismo del Careto que apunta a desbaratarlo, a privarlo de toda connotación simbólica (cf. R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 166: «La Niña sería de todos. Perdería su belleza, destilaría miseria por cada poro»), simplemente invirtiendo las coordenadas de «la lucha de los dos términos del dualismo religioso», sin renegarlo, sino acomodándose, como los surrealistas, en la demostración de un teorema notorio. «Lo de menos es que en la lucha surrealista gane el diablo. Nunca hemos tomado partido en ese deporte. Además, si el diablo —masa de instintos, sentido ganglionar de la vida— gana con los surrealistas, también ganaba antes. No hay en su triunfo novedad ninguna» (R. J. Sender, «El novelista y las masas», cit., p. 167). El verdadero adelanto desestabilizador cuaja en el mestizaje de los dos términos de la dicotomía.

68 R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 136.

lo grotesco a lo infantil, lo repugnante a lo atractivo), la esposa inviolada de Trinidad emprende su «fuga», su vertical descenso a los secretos de su propia naturaleza, recordando «su culpabilidad», las catastróficas repercusiones sociales provocadas por su libertario e instintivo desvincularse de la máscara de su papel social. Sin embargo, su paulatina bajada por las galerías excavadas en la roca y visitadas por la acción incesante del mar que ahí respira, imponiendo a los transeúntes el vértigo atávico de la inquietante, insospechable vitalidad de la materia, se configura como un proceso necesario y ritual. La metafórica vinculación surrealista de la gruta es señalada por un intento, frustrado y pueril, de imponerle una estructura de significación polarizadora, un armazón de tipo moral al que, obviamente, este espacio trascendental y natural a la vez se resiste:

Cada paso les animaba a dar el siguiente. Había una frescura húmeda y rumor de agua. Las aristas de las rocas eran duras como el hierro fundido y había que tener cuidado al servirse de las manos. La Niña llevaba en los oídos una frase del «oficio de difuntos» que rezaba la madre Leonor: «las honduras del Averno —donde reina el mal eterno». ⁶⁹

Sin dejarse asustar por los ecos filisteos del mundo «personal», totalmente desautorizados para pronunciar los alfabetos éticamente indiferenciados del inconsciente, la Niña Lucha sigue abriéndose paso entre las estalactitas de esta «catedral invertida», cuyas posibles amenazas no proceden de la presencia del demonio, sino de la intrínseca «monstruosidad» de la naturaleza. Ante los ronquidos irregulares de las olas que revitalizan y metamorfosean alucinantemente las oquedades telúricas, la Niña se estremece pensando en «la respiración de un monstruo», que parece luego materializarse en una conturbadora criatura marina que le provoca una evidente repulsión:

Dio un grito. Señalaba con la mano un ángulo por donde la sima vertía espumarajos blancos. Vieron los dos un cangrejo de patas verdosas que avanzaba produciendo unos ruiditos secos y acompasados. El cangrejo tendría más de cincuenta centímetros de diámetro y, bajo la luz, sus patas y su coraza daban destellos metálicos. [...] Aquello no era un animal, sino una cosa. Las cosas que se mueven como animales o los animales que se están quietos como las cosas le producían hormigueo en la espina dorsal.⁷⁰

Cual automática concreción de lo invisible, «objeto» incongruo improvisamente restituido por el vaivén de las fuerzas marinas y digno de figurar en una colección de detríticos tesoros surrealistas, el cangrejo se ofrece a una perturbadora desrealización, filtrando en el aprendizaje de la Niña el principio, cardinal en el surrealismo, de la «alienación de la sensación».⁷¹ Pero si el estatuto metamórfico, entre cosa y animal, de aquella «araña de los mares» remite a los procedimientos con que los bretonianos pretendían desafiar las asociaciones lógicas y familiares, desvinculando las cosas de sus nexos contextuales, la extrañeza de la criatura resulta,

⁶⁹ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 153.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 155-156.

⁷¹ Cf. C. L. King, art. cit., p. 255.

en este caso, tan solo aparente, así como su aparición en la gruta responde a una llamada perfectamente natural y ordinaria respecto a la cual, si acaso, deberíamos leer como anómala la presencia de los dos visitantes humanos o, por lo menos, sus reservas civilizadas. La propuesta del Rengo, *homo natura*, de asar a la parrilla esa «cosa animada» restituye a la escena una luz meridiana e incluso trivial, según un proceso de redimensionamiento de lo absurdo a algo con que el hombre puede y debe medir fuerzas en una relación de paridad. Significativamente, Darío le enseñará a la Niña a mirar la naturalidad de lo ajeno en un sueño revelador ambientado en «el fondo de la sima». Las «cosas nuevas y extrañas» que constituyen el eje del diálogo onírico entre los dos protagonistas se refieren a la inédita sensación de humana compatibilidad que Darío logra establecer entre la arrasadora, entrópica nocturnidad del inconsciente y el régimen simbólicamente ordenado de lo diurno.⁷² La Niña teme a la oscuridad, se resiste a la idea de quedarse atrapada en la indiferenciación matérica de la caverna «trepando por las rocas» «como el cangrejo de patas verdosas»: «¡Qué poco le importamos nosotros a la naturaleza! Ahora sale el fuego por ahí, nos abrasa, ¿y qué?».⁷³ Sin embargo, ante la aparición del maestro, visión meridiana de «camisa blanca y [...] afeitado», siente la necesidad de matizar su exabrupto, en el que resuena la presión inauténtica del «parlante social»: «Me parece una tontería [...] porque tenemos nosotros dentro toda la naturaleza. Y a la naturaleza que llevamos dentro le importamos muchísimo».⁷⁴ Con la sensación de haber descubierto dentro de sí misma «cosas que no sabía decir», vuelve a mirar el extraño objeto marino y, por primera vez, le parece «lindo», iluminado por la luz de su guía. En la incipiente complicidad erótica entre los dos principios complementarios cuya unión final logrará rescatar el espacio irracional de la isla de su grotesca deriva hacia la impenetrabilidad comunicativa —espacio del que esta gruta de la revelación inconsciente funciona como extensión metafórica potenciada—, se aprende a mirar empáticamente a las fuerzas irracionales que viven dentro de nuestra naturaleza sin dejarse dominar o violar por ellas, encauzándolas en un plan de armoniosa significación dialéctica:

—Dentro de ti hay unos monstruos lindos, y dentro de mí hay otros más feroces, que hablan y gritan.

—¿Qué dicen?

—Dicen que tú debes ser mía y que yo debo ser tuyo.⁷⁵

Mientras el Careto observa extasiado «El camino del caos», la terrible «venganza de la materia»⁷⁶ como demostración de un teorema de diabólica inversión del

⁷² Véase G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, PUF, 1963.

⁷³ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 157.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 158.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 159.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 214.

ideal, sustituyendo la esclavitud castradora del espíritu con otra de signo contrario, Darío contempla el potencial entrópico de la naturaleza sin dejar de apostar por la construcción de un «ideal en marcha», animado por la impresión de una fértil fusión de los elementos contrarios «en una sola masa de sentimientos»⁷⁷ en la que es dado «integrarse».⁷⁸ Ante el espantoso espectáculo de una tormenta tropical, lejos de sufrir —romántica y surrealístamente— el vértigo de lo sublime, se preocupa por la preservación de un nicho habitable de humanidad y destila de la violencia devastadora de los elementos gotas de inocencia risueña e inofensiva: «Le hubiera gustado jugar con las ranitas de la lluvia en compañía de la Niña. Hacer un juego limpio con lo torvo y siniestro de la tormenta».⁷⁹

Si se observa bien, la mirada «natural» de Darío a lo ingobernable, depurada de toda clase de extrañamiento —a la vez respetuosa y confiada—, se basa en la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, sacando un modelo de reconciliación entre los «monstruos» del inconsciente y las necesidades racionales y espirituales del individuo de la relación sabiamente usufructuaria que el hombre primitivo establece con el entorno natural sin pretender dominarlo, más bien domesticándolo no solo concretamente, sino también semióticamente a través de su peculiar alfabeto mitológico. En este sentido, la iluminada labor del maestro reconoce un acabado, autosuficiente punto de referencia en las tribus indígenas que residen en la isla junto con los penados y que, en un momento del texto, se ocupan de proteger a la Niña de la brutal concupiscencia de los cabecillas de la revolución, confiándole un papel contextual en sus ritos telúricos de fertilidad. La carga perturbadora de las experiencias oníricas, sus materiales imaginativos dislocados y a menudo irreductibles, se vuelven reveladoras sensaciones diurnas de integración y compenetración dialéctica en las ceremonias cosmogónicas a las que la Niña se entrega con la impresión de estar aprendiendo a ocupar su espacio sagrado. Observando crecer los tallos secos de los elotes bajo su mirada fertilizadora o entregándose desnuda a las olas del mar para favorecer las lluvias, rodeada por danzas y conjuros armoniosos, la heroína vuelve a leer su alucinante camino en la isla, por primera vez sin el vivo deseo de fugarse: «Es también raro, pero es así: yo no quisiera ser otra persona de la que soy, ni estar en otro lugar del que estoy».⁸⁰ Es en este momento de regresión ancestral —en el que «todo era congruente dentro de lo inesperado y lo increíble»⁸¹— cuando se madura la decisión crucial del «rescate», la comprensión de la responsabilidad de la presencia: si antes la isla aparecía como «una masa confusa de voces locas, de ojos

⁷⁷ R. J. Sender, *Epitalamio del prieto Trinidad*, cit., p. 203.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 205.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 200.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 268.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 256.

alucinados, en la que algo agonizaba»,⁸² ahora el desorden de lo bárbaro instintivo parece cuajar en un orden más complejo y más completo, en una forma social convenientemente fecundada por «el principio vital». El último acto de la novela ya coincidirá con una imagen de evasión, sino con la decisión de la nueva pareja, luego de tantas peripecias, de quedarse, de arraigar su unión en la bahía de los «monstruos», para tratar de sanar la fractura de su aislamiento volviendo a «comunicarlos» con la costa de la civilización y salvándolos del grotesco, inhumano carnaval del sinsentido.⁸³

* * *

Cuando Andújar realiza su inventario de la presencia de lo americano en Sender,⁸⁴ omite la hipótesis de una sugerente conexión estética: «el reino de este mundo», con su inexplorado caudal de mitologías, vuelve a agudizar en el escritor el sentido trascendental de lo «mágico natural»,⁸⁵ sugiriéndole una posible aplicación actual del «ideal en marcha» de una escritura capaz de reconciliar en una única significativa instancia de compenetración el compromiso ético y racional que cada hombre debe estrechar para salvar y defender su identidad en la historia y las posibilidades estéticas y sapienciales de la inmersión vertical en las visiones libertarias del inconsciente. En este sentido, además de en muchos otros aspectos, *Epitalamio* nos parece funcionar metaliterariamente como un enorme crisol de revisión crítica de la «revolución surrealista», la cual, más allá de la sustancial ambigüedad del juicio, queda «movilizada» hacia una nueva etapa, según una tendencia marcada para convertir las referencias psicoanalíticas en otras tantas antropológicas: en el plano de las imágenes, lo «otro» se relea como versión primordial del «uno», lo inexplicable como vivencia ancestral, mientras al lenguaje del sueño se responde con el del mito. Por lo que se refiere a las intenciones creativas, la provocativa opacidad de vanguardia se traduce en la aventura de la búsqueda de una nueva, humanísima comunicación, según un hilo que reconduce, hacia atrás, a la *négritude* lorquiana de Harlem y, hacia adelante, a «lo real maravilloso» de Alejo Carpentier, argumentativamente deducido de un resonante ataque al «ilusionismo de feria» de los bretonianos, entre los cuales el autor cubano

⁸² *Ibidem*, p. 268.

⁸³ No se trata aquí de promover una interpretación «normalizadora» de la novela, nivelando la evidente fascinación senderiana por lo incongruo, descubierta por Ressayre como cifra estilística clave del autor, sino de subrayar el paradójico, también «monstruoso», idealismo de una unión que se afina «entre los monstruos».

⁸⁴ Cf. M. Andújar, «Ramón J. Sender y el nuevo mundo», en J.-C. Mainer (ed.), *óp. cit.*, pp. 189-240.

⁸⁵ Como señala el fundamental artículo de J.-C. Mainer «Resituación de Ramón J. Sender», en *ídem* (ed.), *óp. cit.*, pp. 7-23, se trata de un reconocimiento y de una reapropiación, ya que este espacio cultural reactiva la presencia de «lo aragónés» profundo.

había militado efectivamente.⁸⁶ Entonces, habría que hablar también de una presencia de Sender en «lo americano», en cuyo proyecto de redefinición identitaria, que está a punto de cuajar en la representación contextual de una «esfera» mágico-realista, las «correcciones surrealistas» de Sender parecen ocupar un lugar estratégico escasamente reconocido por los críticos.

⁸⁶ En una nota a su ensayo «De lo real maravilloso americano» (en *Tientos y diferencias* [1967], Buenos Aires, Calicanto, 1976, pp. 83-99), Carpentier, demostrando reconocer la ineludible presencia surrealista en la literatura americana actual y a la vez reivindicando una madura refundición original de sus modelos, afirma: «El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo *real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente».