

RAMÓN SENDER, LUDOLINGÜISTA

José Antonio GARCÍA FERNÁNDEZ

Falta aún el estudio definitivo sobre el humor en Sender. La bibliografía senderiana ha crecido en los últimos tiempos de manera considerable. Se han abordado múltiples facetas de la personalidad del autor y de su formidable producción, se han descubierto y reeditado obras olvidadas, se han escrito libros, folletos y artículos sobre el novelista de Chalamera, que vive ahora (sobre todo, a partir de la celebración del centenario del nacimiento en 2001) una suerte de segunda juventud en cuanto hace a su recepción crítica y lectora. Sin embargo, se ha escorado el tema del humor. Y no hace falta ser un especialista para percibirlo. Sender hace reír, la sonrisa aflora en el lector de sus obras con una frecuencia lo suficientemente reiterada como para que esta característica de su literatura no pase desapercibida. Cabe, pues, preguntarse por qué esa desatención hacia un aspecto tan notable y notorio en el autor del Cinca.

En el presente artículo pretendo indagar ese aspecto humorístico tan mal atendido hasta ahora. Para ello, iré de lo general a lo particular, desde los aspectos más teóricos (teoría general del humor) al análisis concreto (el juego lingüístico como mecanismo hilarante, estudio de una novela: *El crimen de las tres efes*, y de un artificio ludolingüístico: la isoacronimia). Al final, intentaré llegar a algunas conclusiones. Empiezo, pues.

PARA UNA TEORÍA DEL HUMOR SENDERIANO

Ramón Sender gustaba de la risa y odiaba la afectación.¹ Admiraba profundamente a Cervantes y consideraba su obra máxima, el *Quijote*, sobre todo como un

¹ El odio no era solamente a la afectación verbal. Marcelino C. PEÑUELAS, en *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971, al hablar de la «Personalidad» del escritor (pp. 31-36), dice que no quería ser pretencioso siquiera en el vestir o en el comer, que era hombre de austeridad espartana y prefería el trato con las personas sencillas que con las encumbradas, como Unamuno o el rey Alfonso XIII, con los que tuvo algunos encontronazos.

libro divertido.² Por eso pone al frente de *La tesis de Nancy*, su obra humorística más conocida, como dedicatoria, una frase cervantina: «Es tarea de discretos hacer reír», acompañada de otras dos citas, una de Beaumarchais³ y otra del autor satírico del siglo XVI Thomas Dekker.⁴

Reír no es, por tanto, la más sencilla de las tareas en opinión de Sender. La idea de la risa parece que le interesó de verdad y sobre ella escribió en bastantes ocasiones. En el cuento titulado «Aventura en Bethania», incluido en las *Novelas ejemplares de Cíbola*,⁵ el protagonista, mister Laner, ya maduro, ventrílocuo de profesión, dice:

Mi profesión es la de mostrar habilidades con la voz y hacer reír. No crea usted, para hacer reír hace falta cierta inteligencia. Y alguna generosidad.

En varios de los *Ensayos del otro mundo*,⁶ de 1970, insiste en la importancia del humor. Por ejemplo, «En las exequias de Maugham», donde elogia al célebre autor inglés, aunque le recrimina su escaso sentido del humor. O en «La risa, la sonrisa y otros problemas», donde pone a Lawrence de Arabia como ejemplo de antihumor y se extiende en distinciones entre humor, comicidad, sátira, sarcasmo...

Esa línea de diferenciación semántica ya estaba presente en una de sus primeras recopilaciones de artículos, *Proclamación de la sonrisa*,⁷ de 1934, donde establece la distinción (p. 9) entre la sonrisa (armoniosa) y la carcajada (inarmónica).

En *Voz de Madrid*, periódico editado en Francia en defensa de la República española, publica una reseña sobre el libro *My House in Málaga*, escrito por su amigo y traductor de algunas de sus obras al inglés sir Peter Chalmers Mitchell. Allí habla de la comunidad creada por la risa entre un autor que entonces cuenta con 35 años y el inglés, que tenía en aquel momento 71:

Lo que nos une es sencillamente una misma manera de reír cuando nos encontramos [...] Es decir: un mismo estilo de asimilar la amistad y de devolverla. Y más en general, una misma intuición del mundo [...] Es hermoso, es sencillo, es moralmente confortable hallar que pertenecemos a la misma especie de esos hombres que vencieron en julio, en Málaga, en Madrid, Bilbao, Barcelona y que resisten en todos los frentes.⁸

² En eso, al menos, coincidía con Camilo José Cela, con quien tuvo, como sabemos, sus más y sus menos allá por 1976, con motivo de su tercera venida a España, invitado por la editorial Sedmay para presentar *La efemérides*, una de sus obras más discretas.

³ «Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer», «Me apresuro a reírme de todo por miedo de verme obligado a llorar por todo».

⁴ «Does thou laugh to see how fools are vexed?». Luz CAMPANA DE WATTS, en el prefacio a *Los cinco libros de Nancy*, Barcelona, Destino, 1984, pp. 8-9, traduce el inglés arcaico de Dekker: «¿Quieres reírte para que se sientan ofendidos los idiotas?». Añade: «Es justo lo que viene a decir el autor inglés. Los tontos afectan gravedad».

⁵ La 1ª ed. es de Nueva York, Las Américas, 1961. Cito por la ed. española, Barcelona, Destino, 1975, p. 207.

⁶ *Ensayos del otro mundo*, Barcelona, Destino, 1970.

⁷ *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934.

⁸ «Un libro cada semana. Don Pedro en Málaga», *Voz de Madrid*, 3, 30 de julio de 1938, p. 2.

La risa es una de esas cosas que crean el sentido comunitario entre esos «hombres de fe» con los que dice el de Chalamera que es con los únicos que se entiende. Sin embargo, también existe una risa burguesa, despreciable. El 3 de junio de 1936 el periódico socialista *Claridad* entrevistaba a Ramón J. Sender y este le decía al entrevistador, entre otras cosas, que no iba al teatro:

¿Para qué? ¿Para reírme a tanto la hora? Todo el teatro burgués tiene hoy esa aspiración. Y se ríe uno mejor, y más barato, en la calle y en la vida corriente. La risa deshumanizada, sin valor cordial, de la mala comedia de costumbres, resulta torpe y siniestra. Eso no va conmigo.

En algunas colaboraciones periodísticas para la ALA (American Literary Agency), de su paisano y amigo Joaquín Maurín, también aborda el tema de la risa, como en «Importancia de la frivolidad»⁹ o en «El difícil humor "fácil"».¹⁰

Y cuando inicia sus colaboraciones con los medios de comunicación españoles, a partir de los setenta, también toca de nuevo la cuestión. Por ejemplo, en la revista barcelonesa *Destino*, de su amigo y editor José Vergés, quien publicó casi todas sus novelas en la editorial del mismo nombre, aparece el artículo «La risa», en 1972. También escribe el titulado «La risa americana», donde dice:

Mark Twain opta por el humor que es la ironía contra sí mismo como arquetipo de la multitudinaria humanidad gozante, sufriente, cómica y arrogante a un tiempo. Llena de fe en sí misma, y de miedo. Clarividente en apariencia y ciega como un topo. [...] Mark Twain es la risa yanqui. Una definición halagüeña para el escritor, pero no menos halagüeña para sus compatriotas. Cervantes, la risa española, atrevida, desenfadada y secretamente trágica.¹¹

En *El futuro comenzó ayer*,¹² habla Sender sobre la risa y sobre Andalucía, región heredera de la tradición semita. Comenta la obra de Fredrick Buechner, judaico «anti-Mauriac» (Mauriac era triste, melancólico, solemne), en la que el argumento gira sobre la secta «hasidim», para la cual la alegría es básica y la tristeza, el pecado: la bestia apocalíptica, *The Final Beast* que da título al libro. Vitalidad y alegría, al modo de san Francisco de Asís, también gozoso y vital, son las propuestas de Buechner y de Sender.

La incapacidad de alegrarse es pecaminosa y también el escapismo de la realidad por el ensueño. La realidad en sí misma debe bastarle al hombre justo. Quienes, como Baudelaire, creen que el amor es el deseo de pervertir y hacer daño, quienes justifican el resentimiento y creen en la tristeza, esos son los malvados.

⁹ «Importancia de la frivolidad», *Los libros y los días* (ALA), 1 de diciembre de 1960. Artículo distribuido por ALA a varios periódicos: *El Porvenir*, Monterrey, México, 8 de diciembre de 1960; *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1960; *El Universal*, Caracas, s. f., diciembre de 1960.

¹⁰ «El difícil humor "fácil"», *Los libros y los días* (ALA), 19 de octubre de 1967.

¹¹ «La risa americana», *Destino*, 2052 (1977), pp. 15-16.

¹² *El futuro comenzó ayer. Lecturas mosaicas*, Madrid, CVS Ediciones, 1975, pp. 101-102.

Esta sublimación por la alegría y la risa recuerda la herencia semítica de Andalucía, donde hablar en serio es de mal gusto. Para Charles Péguy, místico católico francés, la risa (la risa deforme, satírica, la caricatura o los espejos del callejón del Gato) era el demonio. Pero para Buechner la bestia es la tristeza, teoría anticristiana, porque para el cristianismo esta vida es valle de lágrimas y camino para el otro mundo.

En *Álbum de radiografías secretas*,¹³ una de sus últimas obras, libro de memorias y recuerdos, habla de su admirada Simone Weil, a la que considera una santa laica (como a la hija de León, Alejandra Tolstoi). Heroína, poeta, racionalista y mística a la vez, esta mujer judía de gran cultura, muerta en Inglaterra a los 34 años, identificaba el mal con la gravedad (en sentido físico, como atracción magnética de la Tierra) y, por tanto, la ingravidez con el bien y lo angélico. Atacaba el pesimismo de Schopenhauer y Sartre y decía que el error y el pecado son tan fatales e inevitables como la gravedad física, porque llevan la conciencia de nuestro yo. Valora, pues, la ligereza (amenidad) frente a la pesadez. Unas páginas más adelante, en la misma obra,¹⁴ llega Sender a decir que la risa y la santidad son las dos cosas más serias de la vida.

Con todos estos testimonios no quiero decir que haya que leer a Sender *exclusivamente* como un autor cómico; al contrario, la nota predominante de su producción es el dramatismo. Anoto aquí las palabras de Luz C. de Watts, que lo expresan muy bien:

Todos sabemos que en la totalidad de su producción literaria domina la nota dramática, pero su dramatismo hace compatible la gravedad con la ligereza y la ligereza con la poesía. Así a nadie puede sorprenderle que Sender haya tratado de hacer reír al público ocasionalmente.¹⁵

La obra senderiana, extensa y variada, es tan rica en registros que acoge lo cómico y lo grave, además de abarcar todos los géneros literarios. El problema es que la crítica ha manifestado una tendencia demasiado enfatizada a despreciar la parte risueña de esta vasta producción.

[...] hasta en lo que la gente suele llamar *el ridículo* puede haber formas misteriosas de gracia humana y divina.

Y si pensamos en lo que dice Dekker, que el hombre inteligente puede divertirse y hacer reír a los demás solo para ver cómo los tontos se sienten ofendidos, comprenderemos también sin ninguna clase de reservas esta peculiar obra de Ramón Sender [se refiere a *La tesis de Nancy*] [...] Sender tiene el mismo derecho que cualquier otro ser humano a tratar de hacer reír y no es nunca una risa boba, ni una risa de circo, ni es una risa de juegos de palabras, ni de chistes, como dicen en Castilla. Es una risa casi

¹³ *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino, 1982, cap. v: «Simone, Romain y Saint-Ex, testigos de lo absoluto», pp. 52-71.

¹⁴ *Ibidem*, cap. vii: «Vercors y su brillante compañía», pp. 84-95. Recuérdese, además, que en *Crónica del alba* Pepe Garcés distingue tres clases de hombres: los héroes, los santos y los poetas.

¹⁵ WATTS, Luz C. de, pról. cit., p. 8.

siempre de estructura factual, es decir, de combinación de hechos que crean circunstancias ilógicas y cuyo carácter ilógico suscita en nosotros sorpresa y una especie de saludable optimismo.¹⁶

Sigue en pie la pregunta que hacía al principio de este artículo: ¿por qué los críticos han privilegiado los aspectos serios en detrimento de los festivos o reidores? Es más que probable que la respuesta debamos buscarla en ciertos prejuicios contra el ingenio, tradicionalmente considerado como ocupación menor: el hijo bastardo de la literatura.

Sender percibió la saña de algunas críticas motivadas por esos prejuicios y por ello, cuando publicó *Epílogo a Nancy: BAJO el signo de Tauro*, quinta entrega de la serie sobre la estudiante americana, dedicada a los toros y que abría una nueva saga senderiana, de novelas zodiacales, ironizaba así:

Este libro no será tan humorístico como los anteriores o tendrá otra clase de humor menos fácil de percibir. ¿Qué dirán ahora los críticos? Entre ellos no faltan esos graves señores de la prosopopeya, palabra rara que parece el nombre de una señora de vasta humanidad periférica como si estuviera embarazada. Hay también los señores de la sindéresis, que debe de ser la secretaria joven y bonita de la prosopopeya. Esos varones grávidos y envarados encuentran mis libros sobre Nancy demasiado ligeros. No sé qué quieren decir. La ligereza es agilidad y gracia, lo contrario de la pesadez. Pero no quiero arrogarme ningún mérito, porque todos le pertenecen a esa encantadora niña-doctora en humanidades mediterráneas y cantora de Andalucía como Homero lo fue de Grecia.¹⁷

En su exitoso libro *Verbalia*, Màrius Serra¹⁸ ha dedicado varias páginas a criticar el descrédito del ingenio verbal entre las clases pudientes. Afirma que el ingenio es interclasista. Ni el erudito ni el abogado ni el arquitecto tienen por qué poseerlo, a la vez que una persona del pueblo, sin educación ni relevancia social, puede hacer gala de él en cantidades ingentes. El ingenio es un don, algo graciable que no respeta las categorías sociales. Cita a Gómez de la Serna, para quien la trivialidad es un antídoto eficaz contra la solemnidad de los dogmatismos. «El ingenioso es inmune al fanatismo porque aplica un valor de verdad cero a todas las cosas», dice Serra.¹⁹ Y, por supuesto, se refiere a la célebre frase de Georges Perec:

Preocupada únicamente por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, las Opciones Fundamentales, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece ignorar deliberadamente la escritura como práctica, como trabajo, como juego.

Pero volvamos a Sender. No quisiera producir la impresión de que, cuando hablo del humor en nuestro autor, me limito al ciclo de Nancy (aunque, eso sí,

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ *Epílogo a Nancy*, México, Editores Mexicanos, 1979. En España publicó la obra *Destino* en 1982, y la incluyó también en la pentalogía, por la que cito, *Los cinco libros de Nancy*, p. 612.

¹⁸ SERRA, Màrius, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001. Véase sobre todo la introducción, pp. 12-37.

¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

siempre me he preguntado cómo es posible que la obra más popular del autor, posiblemente la más vendida y reeditada desde la aparición de la primera entrega, en 1962, produzca tanto aprecio en el público y tanto desprecio en la crítica profesional).

No, el humor no está solo en Nancy. Está disperso a raudales en la obra senderiana. En *La tesis de Nancy*²⁰ abundan los juegos de ingenio, el regusto por las etimologías, reales o inventadas.

En *Crónica del alba*²¹ hay un humor que podríamos llamar tierno cuando José Garcés evoca algunos episodios de su infancia, como la batalla naval entre los chicos de su pueblo y los del pueblo de al lado, o la aventura de la escopeta que el primo de Valentina le dispara en un dedo, o la escena del holocausto cuando sacrifica una paloma del padre de Valentina y riega con sangre a su novia infantil...

Hay también ternurismo en *Monte Odina*,²² por ejemplo en la aventura de la esquila que los niños ponían a los buitres o en el encuentro con la vieja que le dice al narrador que, siendo *zagalico*, le había dado de mamar.²³ Hay juego de palabras en la anécdota del «sánscrito», del que les habla a los chicos el maestro y que ellos confunden con «San Cristo». O en la reflexión del narrador, que supone que el nombre de Pedro Botero debe venirle al diablo porque «hace botar» las pelotas. Hay a veces derivaciones macabras, como el suceso de Froilán, muerto por un *andalocio* (relámpago) cuando volaba su cometa.

Humor negro lo hallamos igualmente en el episodio de la sirena que Ramiro acaba comiéndose sin querer, en *El verdugo afable*. Comicidad erótica, muy senderiana, la tenemos en la aventura del convento, cuando Vallemediano, disfrazado de chica, goza de dos jóvenes y bellas novicias, capítulo inspirado en la *Vida de Pedro Saputo*, de Braulio Foz.²⁴

Incluso en las obras más «serias» quedan resquicios para la risa, entendida como expresión de la espontaneidad y el instinto del pueblo. Así, por ejemplo, en *Réquiem por un campesino español* las campanas anuncian si el recién nacido es niño o niña («no es nen, que és nena», «no és nena, que és nen»). Cuando Paco, el del Molino, pasa de niño a mozo, la Jerónima, al verlo desnudo y observar sus atributos mascu-

²⁰ *La tesis de Nancy*, México, Atenea, 1962. La última ed., 48ª, es la de Madrid-Barcelona, Magisterio-Casals, 1999, con introducción de Francisco TROYA y Pilar ÚCAR.

²¹ Enealogía compuesta entre 1942 y 1966, cuyos primeros cuatro volúmenes se publicaron de manera independiente. La ed. más reciente es la de Barcelona, Destino, 2001, pról. de José-Carlos Mainer Baqué.

²² *Monte Odina*, Zaragoza, Guara, 1980. El episodio de la esquila que los niños ponían a los buitres lo narra en la p. 223. Y también en *El lugar de un hombre* (v. nota 76). En *Conversaciones con Ramón J. Sender* (Madrid, El Magisterio Español, 1970), le dice a PEÑUELAS que es una aventura auténtica de su infancia.

²³ *Monte Odina*, cit., p. 406. Este episodio lo cuenta también en *Segundo solanar y lucernario*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981.

²⁴ Para este aspecto de la influencia de Braulio Foz en *El verdugo afable*, véase SENABRE, Ricardo, «Una novela-resumen de Ramón J. Sender: *El verdugo afable*», en ALVAR, Manuel, et alii, *La literatura de Aragón. Primer ciclo literario*, coord. por Aurora EGIDO, Zaragoza, CAZAR, 1984, pp. 151-162.

linos, exclama: «Vaya, zagal, seguro que no te echarán del baile».²⁵ Y estas explosiones de humor se producen en una novelita que anuncia la muerte en su título.

A veces, el humor sirve para dar más dramatismo a la escena. Por ejemplo, cuando los *pijaitos* de la ciudad acusan al zapatero de ser comunista y tener relaciones con Rusia y los campesinos no saben de qué hablan:

Nadie sabía qué era la Rusia, y todos pensaban en la yegua roja de la tahona a la que llamaban así.²⁶

Lo mismo podríamos decir de *Los cinco libros de Ariadna*,²⁷ una novela escrita bajo el peso de la culpa, con su autor torturado pensándose superviviente cuando su mujer, Amparo Barayón, había muerto fusilada por los sublevados franquistas. *Los cinco libros de Ariadna* es una obra de exorcismo y autojustificación, de «escritura terapéutica», como dice Patrick Collard.²⁸ Pero incluso aquí se cuele el humor; por ejemplo, en el episodio en el que a Javier Baena, álgter ego del autor, se le desboca el caballo en el que estaba montado completamente desnudo y el jamelgo lo pasea en cueros por toda la ciudad, con el consiguiente escándalo de sus pacatos habitantes. O en el episodio en que el ruso-americano Michael Hacket, otro trasunto del autor, hace creer a los soviéticos que los estadounidenses han inventado una terrible arma secreta, los *estratoritos*.

Pero no solo en las novelas prodiga Sender su sentido del humor. También en los libros de memorias, como *Monte Odina*, *Álbum de radiografías secretas* o los *Solanares*, practica un memorialismo cuajado de anécdotas graciosas. Por ejemplo, esta de sus tiempos zaragozanos: cuenta el novelista que el catedrático Juan Moneva y Puyol proyectaba editar un diario titulado *La Noche* y él, entonces un crío de 13 años, soñaba con formar parte de la plantilla de redactores.

Un día vi a Moneva y Puyol en la calle y le pregunté: «¿Qué hay de *La Noche*, don Juan?». Él me respondió: «La noche está fría, muchacho».²⁹

En su correspondencia particular con personas de confianza, como las cartas que le escribe a su gran amigo Joaquín Maurín, también se permite juegos de humor. Por ejemplo, en 1972, en plena marea del caso *Watergate*, que costó la presidencia de

²⁵ El *Réquiem* se editó por primera vez en México, Aquelarre, 1953, con el título de *Mosén Millán*. Para un estudio de la Jerónima como representante de una cultura telúrica e instintiva, puede verse el artículo de Laureano BONET, «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*», *Ínsula*, 424 (1982), pp. 1, 10 y 11, recogido también por MAINER BAQUÉ, José-Carlos (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, DGA et alii, 1983, pp. 437-444.

²⁶ Véase HART, Stephen M., «La proyección del subalterno en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», en TRIPPETT, Anthony (ed.), *Sender 2001. Actas del congreso celebrado en Sheffield*, Bristol, University of Bristol, 2002, p. 59, donde se comenta esta cuestión.

²⁷ *Los cinco libros de Ariadna*, Nueva York, Ibérica, 1957. En España, publicada en Barcelona, Destino, 1977.

²⁸ COLLARD, Patrick, «Escribir para salvarse. Un tema en la obra de Ramón J. Sender», *Revista de Literatura*, 43 (1981), pp. 193-199.

²⁹ *Segundo solanar y lucernario*, cit., p. 106. Citado por VIVED MAIRAL, Jesús, *Ramón J. Sender. Biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 69.

los Estados Unidos a Richard Nixon, Sender se muestra más interesado en entretenimientos de política-ficción, como acceder a la presidencia de la «República Federada de Sobrarbe», sillón para el que se enfrentaría supuestamente en las elecciones con su amigo de Nueva York Maurín:

Yo te ganaré por 234 votos y siete abstenciones. Pero no te preocupes, porque el segundo en la elección presidencial quedará como presidente de las Cortes aragonesas.³⁰

En otra carta, esta a José Vergés, le dice que ha pensado volver a España definitivamente pero que de momento ha aplazado el regreso porque estaba aprendiendo la auténtica sopa de siglas de los partidos políticos que había en nuestro país tras la muerte de Franco. «Cuando las sepa todas, iré», le dice. Y añade que, por aquel entonces, solo sabía cincuenta y seis.³¹

La correspondencia de Sender con Maurín está llena de anécdotas graciosas.³² Por ejemplo, el 7 de febrero de 1962, después de explicarle el divorcio de su esposa americana Florence Hall, le dice al amigo:

Llevo aquí —en un apartamento, yo solo— cuatro días y ya he quemado tres cafeteras en el fuego. (Si sigo así tendré que casarme otra vez).

El 26 de febrero de 1962 cambia de idea:

Creo que no me casaré porque ya no he quemado más cafeteras. Todo se aprende. [...] No me casaré porque las que me gustan son muy jóvenes —entre 14 y 20, signo de vejez en mí, ¡ay!— y aquellas a quienes parece que les gusto por ahí son demasiado viejas. Así pues tomaré algo si me lo dan de vez en cuando mis amigas (no me hago ilusiones) más porque les guste algún libro mío que yo, y vigilaré la cafetera.

En carta de 17 de enero de 1971, insiste en su idea de no casarse otra vez y de olvidarse incluso de las mujeres, dada su edad (70 años). Lo que no pierde ni con el paso del tiempo es el sentido del humor:

Aquí yo navegando como siempre entre la universidad, mis libros y la gente californiana (sobre todo las mujeres que resultan ya a veces demasiado californicadoras para mi edad). Cualquier día se me romperá la vena ciriaca (no sé cuál es y ni siquiera si existe, pero debiera haber una con ese nombre) y se acabó el colaborador de ALA.³³ Entretanto voy marchando con mi asma...

Sender es, pues, un infatigable contador de anécdotas, siempre gustoso de hallar una buena «salidilla», como los gitanos de su Nancy; un escritor amante de la naturalidad, partidario de la espontaneidad de los instintos. Hay en él un humor esquinado, conceptuoso, indirecto, que quizá sea muy aragonés, como sugiere

³⁰ Carta a Maurín, 26 de septiembre de 1972.

³¹ Carta a José Vergés, 11 de agosto de 1980.

³² Véase CAUDET, Francisco, *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995.

³³ ALA, siglas de American Literary Agency, la agencia de noticias que dirigía Joaquín Maurín y para la que Sender escribía artículos.

Francisco Carrasquer,³⁴ pero que también habría que relacionar con los orígenes periodísticos de su prosa y con su compromiso de autor social.

El de Chalamera nunca olvidó el débito para con el público, ese nuevo soberano al que había que ilustrar. Para él, la amenidad era una exigencia del guión, un imperativo para el escritor si se quiere de masas. Por eso se negaba a la «ritoricina», como diría Baroja. Por eso se mantuvo al margen de los vanguardismos de última hora y se apartó de los espíritus que él llamaba «fáusticos», atentos más al preciosismo de la forma que al contenido social.

Incluso cuando habla de su propia biografía no se niega a la risa. Esto le dice a Luz Campana de Watts para explicar su salida de Huesca y su llegada a Madrid, después de haber cumplido en Marruecos el servicio militar:

Al volver [de Marruecos] conocí a los Urgoiti que tenían *El Sol y La Voz*. Un hermano mío trabajaba como abogado auxiliar de otro abogado casado con la hija de Urgoiti. Fui a visitarles y don Nicolás al saber que en Huesca hacía *La Tierra* me dijo: «¿No quiere usted saltar de *La Tierra* a *El Sol*?». Era un salto importante. Para mí eso era entonces la consagración con mis veintitrés años y desde entonces todo ha seguido bien, profesionalmente.³⁵

El «salto planetario» de Sender, que él mismo cuenta con gracejo, se ha hecho famoso. También fantasea sobre el momento de su nacimiento, que ya marcó su carácter rebelde:

[...] según me decía más tarde la tía Ignacia, el día que nací llegaba a la vida con algún recelo, y cuando el médico me dio el sabido cachete para que rompiera a llorar (y a respirar) yo le devolví el sopapo con mis débiles fuerzas, que no debieron ser tan flojas cuando le arranqué las gafas que, por cierto, cayeron al suelo y se rompieron.³⁶

Digamos que en su ideario de autor revolucionario cabía el chascarrillo, la broma, la anécdota subida de tono. Y ello por varias razones:

—En primer lugar, porque sociológicamente era partidario de incluir lo popular, lo folclórico, el lenguaje del pueblo, y de ahí que utilizara expresiones y giros del habla popular, del *slang* gitano o que presentara a los personajes tal cual hablan en la vida real. Tolstoi decía de sí mismo que tenía alma de *mujik* y Sender se sentía próximo al campesino de su tierra aragonesa, que «come pan, bebe vino y dice la verdad».³⁷

³⁴ CARRASQUER LAUNED, FRANCISCO, *La integral de ambos mundos: Sender*, Zaragoza, PUZ, 1994, pp. 75-94. Según Carrasquer, ese humor aragonés incluye a autores como Marcial, Gracián, Goya, Braulio Foz o Mariano de Cavia, además del propio Sender.

³⁵ Contado por Sender en entrevista recogida por LUZ CAMPANA DE WATTS, Ramón J. Sender. *Ensayo biográfico-crítico*, Buenos Aires, Ayala Palacio Ediciones Universitarias, 1989, p. 203.

³⁶ *Solanar y lucernario aragonés*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1978, pp. 18-19.

³⁷ *Una virgen llama a tu puerta*, Barcelona, Destino, 1974, p. 207: «En el fondo soy un campesino aragonés —mi zona cultural—, es decir, un hombre de una sencillez natural que come pan, bebe vino y dice la verdad». En *Nancy, doctora en gitanería*, p. 65, insiste en el mismo tema: «Un hombre es alguien que come pan, bebe vino y dice la verdad. Al menos los hombres de mi región aragonesa, tan lejana». En una conferencia de Jesús Vived Mairal en el Ateneo de Zaragoza, en la que habló sobre el escritor de Chalamera, le oí comentar que el Hombre por antonomasia que come pan, bebe vino y dice la verdad es Jesucristo. Las alusiones al pan y al vino pueden considerarse eucarísticas. Paco, el del Molino, protagonista de *Réquiem por un campesino español*, podría considerarse una versión civil del Cristo de la religión.

Como agudo observador de la realidad social, se dará cuenta de que, además de comer, beber y hablar con sinceridad, el pueblo ríe desenfadadamente.

—En segundo lugar, porque desde un punto de vista filosófico sostiene la teoría de la atracción de contrarios (lo cómico al lado de lo trágico, lo culto y lo popular...). Estilísticamente, además, esa teoría le sirve para producir efectos de contrapunto en el lector. Sender mantiene en sus ensayos sobre la risa que esta era una compensación, un regalo para el hombre, único animal que tiene conciencia de la muerte. La risa es, por tanto, un don y una terapia contra el llanto. Sin ella, no es posible vivir.

—En tercer lugar, porque políticamente el humor es también una forma de reforma social, una herramienta de lucha contra el espíritu burgués y su solemnidad constituida. La risa se burla de lo sagrado. En este sentido, el planteamiento que hace Sender coincide con el de autores modernos como Umberto Eco, que en *El nombre de la rosa* plantea también el aspecto subversivo del reír, lo que lleva al bibliotecario del monasterio donde transcurre la acción a esconder el libro de Aristóteles sobre la risa y a cometer varios asesinatos de monjes para mantenerlo incógnito.

—En cuarto lugar, más como consecuencia que como causa, la militancia obrerista de Sender le obliga a intentar el efectismo lingüístico, la agitación del lector desde un periodismo combativo o «de campañas». Periodismo que defiende y critica con apasionamiento y que no hace ascos al juego de palabras ni a la ironía cruel si de ella puede obtener ventaja. Sender es un revolucionario, un autor de novelas de avanzada. Por tanto, adopta el lenguaje cuajado del pueblo, desdeña lo literaturizado, la retórica burguesa, la expresión alambicada de los «fáusticos». Ildefonso-Manuel Gil ha recordado que el de Chalamera era considerado en los ambientes madrileños como periodista de izquierdas más que como escritor. El didactismo de autor de masas lo llevó de lleno a la lengua viva, al rechazo de lo libresco, al desprecio burlón del contrario.³⁸ La «polemicomanía» alentada desde los diarios lo impulsaba al efectismo. El periodismo de su tiempo se hacía así, con ráfagas de un ingenio incluso hiriente o malintencionado. César González-Ruano, por ejemplo, llamaba al ministro el «judiazio de Ossorio y Gallardo». Del polemismo (que no iba mal con el carácter de Sender, quien ya apuntaba maneras desde sus tiempos de redactor en *La Tierra* de Huesca) se pasaba, en ocasiones, a las bofetadas o al duelo.³⁹

³⁸ VIVED (*op. cit.*) aporta un ejemplo interesante de este efectismo juguetón que utilizó la prensa en los años treinta. Se refiere al famoso periodista y director Cánovas Cervantes, llamado popularmente *NiNi* porque, según decían, no era ni lo uno ni lo otro.

³⁹ VIVED, en la p. 157 de su *Biografía*, cit., recuerda que Sender estaba curado de espanto ante el expeditivo procedimiento de la bofetada, que él mismo empleó en alguna ocasión. En *La Tierra* (*El Diablo Harimán*, «Entre paréntesis. Bofetadas», Huesca, 2 de mayo de 1922, p. 2) escribió Sender: «Los diputados señores Martín Veloz y Guerra del Río se agredieron en los pasillos del Congreso, motivando la paradoja de que Martín Veloz fuera el apaleado y Guerra del Río el veloz: el madrugador que cruzó la cara a su contendiente». Por otro lado, su admirado Valle-Inclán decía haber perdido el brazo de un bastonazo que le dio otro escritor.

Lázaro Carreter ha escrito que la literalización épica se encuentra en las publicaciones de partido, puesto que «los redactores buscan acuñaciones lingüísticas sorprendentes, exaltantes, que, con independencia de su acción inductiva y del contagio emocional que produzcan, llamen la atención sobre sí mismas. Por eso son literarias. Y son épicas porque giran en torno a una única concepción de los conflictos sociales como lucha sin cuartel, como acción destructiva contra el enemigo».⁴⁰

El propio Sender, teorizando sobre el ensayo, ha recordado que el industrialismo de la prensa lo ha hecho más corto, le ha quitado vuelo trascendente, frivolizándolo y haciéndolo moverse por el lado del entretenimiento, del humor y la gracia ligera:

El industrialismo ha traído también la preocupación estética y ha disminuido la preocupación moral y social. Ha frivolizado el ensayo.⁴¹

El periodismo evoluciona de suyo hacia un rumbo por el que ya había empezado a caminar Sender mucho tiempo antes: el del humor, un camino que nunca abandonará del todo.

—En quinto lugar, y muy relacionado con el apartado anterior, porque la censura de prensa era muy activa (sobre todo durante la dictadura de Primo pero también con la *dictablanda*)⁴² y había que utilizar la imaginación para burlarla. El humor es entonces un mecanismo de evasión, una clave de lectura de segundas intenciones que solo el lector inteligente puede entender (o cualquier lector, si se considera que el detentador del poder es estúpido: él será el único incapaz de reír). El juego del humor se parece demasiado al traje del emperador. Sender y otros autores revolucionarios de afanes subversivos utilizaron el viejo artificio ludolingüístico del acróstico:

Inspirado en la historia de los mundos,
Rompiendo por absurdos mis ensueños,
Abro mis ojos tuertos y pequeños
Sobre el haz de tus mil rayos fecundos.
Aborrezco los líos tremebundos,
Locos y ternes de Lassalle, el fiero,
Poniendo a vuestras plantas rey y clero.
Aunque malo este ripio gemebundo,
Tomadle en vuestras manos sacrosantas,
Y vos, rey, a quien mi voz dirijo,
Benedicidle. Y tú, lira, que cantas
Una y mil veces los vicios y las glorias,
La voz levanta mientras yo me aflijo.
¡Oh, dulces cantos los de tus memorias!

⁴⁰ LÁZARO CARRETER, Fernando, en AA VV, *Lenguaje en periodismo escrito*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, p. 16.

⁴¹ *Ensayos del otro mundo*, ed. cit., pp. 172-173. Citado por VIVED, *op. cit.*, p. 286.

⁴² Este nombre que el pueblo daba al gobierno del general Berenguer, *dictablanda*, es una muestra palmaria de la tendencia del lenguaje popular a la broma y la desmitificación. El pueblo tiende a la igualación de clases sociales por medio del apodo, que se pone a sí mismo o a los reyes (*Pepe Botella*, *El Rey Gafe* o *Gutiérrez*). La *vox populi* es el apodo, la risa de Sileno, los espejos deformantes del callejón del Gato. Las obras de Sender, pobladas de campesinos, están llenas de apodos.

El acróstico, leído verticalmente, le dice al rey Alfonso XIII: «Irás al patíbulo». ⁴³ Todo un mensaje que, al parecer, la censura no pudo captar, puesto que Sender logró publicar el poema en *España Nueva* (Madrid, 27 de junio de 1919, p. 3).

Se ha hablado mucho de los prejuicios ideológicos que han impedido una correcta intelección de la obra senderiana, pero refiriéndolos exclusivamente a la dimensión política. Sender *tomó partido*, fue militante y activista, beligerante en uno de los bandos enfrentados en la guerra civil. Actualmente, la crítica está promoviendo lecturas pausadas de Sender, sin la mediatización de lo ideológico. Pero esas corrientes revisionistas se han fijado casi únicamente en lo político. Lo que proponemos aquí es arrumbar también ciertas preconcepciones primarias en torno a lo humorístico, valorado como poco serio, fácil y vulgar.

Se ha repetido bastantes veces que el periodismo está en la base de la narrativa senderiana. Pues bien, si esto es así —y, en efecto, tal es la opinión unánime de la crítica—, no conviene olvidar que, desde sus primeros años de periodista, cuando trabajaba en *La Tierra* de Huesca, Sender buscará el efecto satírico, al modo en que por aquellos años se hacía, es decir, a imitación del maestro Mariano de Cavia. Roger Duvivier ha estudiado la etapa periodística de Sender en Huesca y concluye que sus escritos oscilan

entre la hinchazón didáctica regeneracionista y una ingeniosidad picante, conforme la ocasión inclina al aprendiz por el lado de Costa o por el lado de Cavia, [oscilación] con ventaja para el segundo en los párrafos satíricos, muy rebuscados a veces, de las páginas interiores. ⁴⁴

Lo periodístico late en Sender desde sus primeros tiempos. Y también el humor, el aire de *chroniqueur* elegante, de crítico amable de las costumbres sociales que los jóvenes redactores como él aprendían, a finales de los años veinte, en Mariano de Cavia y otros maestros.

Por otro lado, durante su estancia en Huesca parece que Sender pudo colaborar en otros medios de comunicación, como la revista satírica *La Prensa*, nacida en 1921. Según cuenta a Vived Mairal José María Lacasa Escartín, compañero de periódico de Sender en los años oscenses, *La Prensa*

se leía con fruición porque normalmente levantaba ampollas [...] era una revista con inclinaciones liberales. El humor no escaseaba en sus páginas. Así, cuando había alguna turbulencia atmosférica, no era raro leer: «Durante la tormenta han caído tres rayos, ninguno en la redacción, y dos en la catedral». ⁴⁵

⁴³ En el acróstico lo importante es el mensaje que se compone, como segunda lectura, en vertical. Y para obtener esa lectura hay que violentar las más de las veces la escritura. Desde el punto de vista de la calidad, el que merecía el patíbulo, en este caso, es el autor de los ripios, que él mismo reconoce como tales. Según VIVED, *op. cit.*, p. 94, n. 34, también José Antonio Balbontín publicó en 1929 un acróstico en el diario primorriverista *La Nación*, dirigido nada menos que ¡contra el propio dictador! De la lectura de las iniciales de cada verso salía: «Primo es borracho». Balbontín lo firmó con el seudónimo *Señorita Valdecilla*.

⁴⁴ DUVIVIER, Roger, «Las mocedades de Ramón J. Sender en el periodismo altoaragonés: índole e hitos de su actuación en *La Tierra*», en VÁSQUEZ, Mary S. (ed.), *Homenaje a Ramón J. Sender*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 30-31 y 37.

⁴⁵ Contado por VIVED, *op. cit.*, p. 108.

El humor fue siempre, para Sender, una fascinación irrefrenable. A pesar de su aspecto físico serio, según la percepción de varias personas que lo trataron,⁴⁶ al de Chalamera le gustaban desde muy temprana edad las manifestaciones del ingenio verbal. Pero no solamente en su obra. También en situaciones reales apreciaba las humoradas. Por ejemplo, un día de 1930 en Madrid fue con otros cenetistas a casa de Alcalá Zamora, a la sazón presidente del comité ejecutivo revolucionario constituido por los firmantes del pacto de San Sebastián, que pretendía derrumbar la monarquía y traer a España la República. Este, al verles, empezó a decir que no le pidieran nada porque no iba a concedérselo. Entonces Sender le dijo:

Pero, señor Alcalá Zamora, lo único que vamos a pedir nosotros, cuando quede implantada la República, es que nos blanquee las celdas de las cárceles, porque nos van a meter ustedes allí otra vez.⁴⁷

EL JUEGO LINGÜÍSTICO EN SENDER

El humor es como un dardo que atraviesa la obra de Sender de principio a fin, una de esas constantes que se pueden rastrear en sus creaciones de los primeros y postreros tiempos. El muestrario del humor senderiano es tan amplio como su producción: ternura, erotismo, humor negro, sentido lúdico..., si bien es cierto que con una tendencia marcada a la exageración de los aspectos exteriores o más mecánicos del humor, principalmente el juego lingüístico, el coloquialismo simpático, el chascarrillo bienhumorado y facilón; algo que los críticos nunca le perdonaron y le han recriminado con acritud. El juego, además de la risa, promueve un aspecto de manipulación lingüística, de artesanía del lenguaje.

A Sender le gustaba hacer juegos de palabras, arriesgar interpretaciones y étimos, lo que es especialmente visible en la serie de Nancy,⁴⁸ que, como ya quedó dicho, se ha ganado múltiples descalificaciones por esa tendencia esquemática al humorismo fácil. Pero el juego lingüístico y la etimología real o ficticia también están muy presentes en otras obras suyas. Por ejemplo, arriesga el origen etimológico de su aldea natal, Chalamera de Cinca, diciendo que debe de venir del árabe *shala* 'miel', y que

⁴⁶ José María LACASA, en su artículo «¿Qué le han traído a usted los Reyes?», pedía para el reconcentrado Sender «un ejemplar encuadernado en gran lujo de *El Solitario de Yuste* y un libro de chascarrillos (pa que se ría)». Se pueden encontrar otros testimonios sobre el aspecto serio de Sender en VIVED, *op. cit.*, pp. 110, 280 y 292.

⁴⁷ VIVED, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁸ *La tesis de Nancy*, primera entrega de la serie y sin duda la más popular, ha generado una amplia bibliografía que podríamos llamar *catalográfica* de los juegos lingüísticos que emplea, estudios que podrían servir de modelo para los que aún están pendientes de otras obras senderianas. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a los artículos de BORRERO BARRERA, M^a José, y Rafael CALA CARVAJAL, «De lo literario y lingüístico en *La tesis de Nancy* de Ramón J. Sender», en DUENAS LORENTE, José Domingo (ed.), *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 27-31 de marzo de 2001)*, Huesca, IEA, 2001, pp. 563-577; GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Ana Isabel, y Pablo Fernando GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, «Las aportaciones de *La tesis de Nancy*», también en las actas del II Congreso, pp. 593-602; TROYA, Francisco, y Pilar ÚCAR, introducción, notas y propuestas didácticas a *La tesis de Nancy*, ed. cit., pp. 5-20. Creo que estos estudios de detalle necesitan ser remitidos a un marco más amplio, teórico-funcional, sobre el funcionamiento del humor en la narrativa senderiana, su trascendencia y continuidad. A la intención de crear ese marco responde el presente artículo.

los mozárabes llamaban al lugar *salamera* 'colmenar'.⁴⁹ Sin embargo, Francisco Castellón Cortada⁵⁰ ha emparentado el topónimo con la palabra vasca *txalamera* 'jaral', por los abundantes campos de jaras del lugar, propuesta más plausible.

En uno de sus libros más tempranos, *Madrid-Moscú. Narraciones de viaje*,⁵¹ de 1934, no puede evitar hacer una observación sobre su apellido:

A mi lado está la compañera Kuster, que ha hecho de camarera durante la comida. Yo pienso en su apellido, de raíz latina, y busco una etimología pintoresca, no a través de ningún grave documento, sino recordando un aparato extintor de incendios que he visto muchas veces en España con el nombre de *Kustos* en grandes caracteres. *Custos* quiere decir en latín «vigilante», «guardián». El apellido de mi compañera de excursión puede venir de ahí. Le pregunto si ha tenido algún antepasado que trabajara de guardia nocturno o de guarda forestal. Se ríe y dice que también en el ruso se conserva esa raíz latina, que aparece en español: custodiar, custodia. Ella encuentra que mi apellido en inglés quiere decir «remitente». Hablamos así, por llenar el tiempo.

También en *Álbum de radiografías secretas*⁵² había hecho la misma observación, recordando el significado de su apellido en inglés. Pero lo curioso de esta cita que acabo de transcribir es que muestra ese amor fonético y semántico de Sender que, con una mentalidad de juego, poco científica, se deja arrastrar por las sugerencias de los sonidos y los sentidos, sin considerar si responden o no a la verdad. Lo que le interesa es el juego, no la ciencia. Y esta tendencia, manifestada ya en una de sus primeras obras, la mantendrá constante toda la vida.⁵³ Veamos otro ejemplo:

Como mis lectores saben me llamo Sender —la vocal tónica es la segunda—. Pero muchos me llaman SÉnder. Es más cómodo poner el acento en la primera.⁵⁴

O este otro, sacado de *Libro armilar de poesía*:

¿Cuál es el sendero del hombre?
Para serlo yo me falta
—digo a mi nombre— muy poco,
solo un cero.⁵⁵

⁴⁹ Solanar y lucernario aragonés, cit., p. 17.

⁵⁰ CASTILLÓN CORTADA, FRANCISCO, «La población templario-hospitalaria de Chalamera y su monasterio de Santa María», *Argensola*, 65 (1968), p. 20. Citado en VIVED, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ *Madrid-Moscú. Narraciones de viaje*, Madrid, Pueyo, 1934, p. 193.

⁵² *Álbum de radiografías secretas*, ed. cit., cap. XIII: «Taos. La señora Wurlitzer y los otros», pp. 173-196. La alusión a la que me refiero (Sender = remitente) figura en la p. 177.

⁵³ Por otro lado, téngase en cuenta que Sender no sabía ruso. Cuando en 1935 publica en la revista *Tensor* el artículo de Serge Dinamov «El capitalismo actual y su literatura», traducido por «R. S.», lo vierte al castellano desde el francés, según informa José Domingo DUEÑAS en SENDER, RAMÓN J. (dir.), *Tensor. Información literaria y orientación. Edición facsimilar de la revista dirigida por Ramón J. Sender (Madrid, 1935)*, Huesca, IEA, 2001, p. xxiv. Luego, si la camarada Kuster le informa de la pervivencia de la raíz latina *custos* en ruso, seguramente es porque Sender, en la vida real, mantenía este tipo de conversaciones etimológico-lingüísticas. Alguien debió de informarle de la pervivencia de esa raíz latina en el ruso, porque él no podía saberlo por sí mismo.

⁵⁴ *El futuro comenzó ayer. Lecturas mosaicas*, ed. cit., p. 118.

⁵⁵ *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, México, Aguilar, 1974. Lo tomo de BLECUA, JOSÉ MANUEL, «La poesía de Ramón Sender», en RAMÓN J. SENDER. *In memoriam. Antología crítica*, cit., pp. 479-494.

Y en otro lugar del mismo libro:

Algunos me dicen Sénder
y otros me dicen Sender,
yo atiendo por los dos nombres
no hay gran cosa que atender.⁵⁶

Esto dice en «Gaceta del acabamiento de Neuendorf»:

Los alemanes son los únicos que escriben mi nombre completo, es decir, con los dos nombres de pila [Ramón José]. Suenan un poco a archiduque austríaco, lo que no me parece mal aunque suene ridículo, porque Viena es una de las ciudades más hermosas de Europa. Las otras son Leningrado y Madrid. Y los emperadores austríacos eran patilludos y a la pata llana, con aire de guarnicioneros prósperos o de porteros del Oriente, en plena librea de gala. Por eso, menos mal, digo, en relación con mis nombres.⁵⁷

Y esto, en *Segundo solanar y lucernario*:⁵⁸

Lo más probable es que Sender sea un nombre catalán de origen tan provenzal como el de Jean Gionó [sic], que prefería ser un cerdo vivo a un héroe muerto. Pero todas estas cosas son bromas que uno se permite contra uno mismo.⁵⁹

En *El oso malayo*,⁶⁰ una supuesta etimología malabar de la dinastía «Sender-pandit» sirve de excusa para que el protagonista inicie un viaje de Oriente a Occidente, uniendo en su camino las culturas del té y del vino, como él las denomina.

Además de su apellido, también su nombre le sirvió a Sender para jugar. Un juego que aparece en varias obras. Por ejemplo, en *Toque de queda*⁶¹ propone una etimología disparatada de *Ramón*:

Cada cual busca alguna verdad suntuaria comenzando por el nombre patronímico. Pedro es sugeridor, Hilarión y Wenceslao, no digamos. En cuanto a Ramón viene de *Ra* —el sol en idioma egipcio— y *Mon* —el primer sacerdote del sol—. No se puede pedir más. Pero no me basta y entonces me refugio en la modestia, que es más suntuosa recordando a Diógenes y a Alejandro Magno.

⁵⁶ *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, ed. cit., p. 34

⁵⁷ «Gaceta del acabamiento de Neuendorf», *Relatos fronterizos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1970, pp. 151-152.

⁵⁸ *Segundo solanar y lucernario*, cit., p. 24.

⁵⁹ Estas afirmaciones senderianas sobre el origen provenzal de su apellido son rigurosamente ciertas. Compárense con lo dicho por Pilar ÚCAR, en su introd. a *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Madrid-Barcelona, Magisterio-Casals, 1998, p. 6: «El apellido Sender, relativamente extendido en la Ribera Baja del Cinca, de apariencia extranjera, quizá deba sus orígenes al momento de la retirada de los franceses: algunos soldados —de muchas nacionalidades centroeuropeas— del ejército de Napoleón se quedaron entre los pueblos de Monzón y Fraga, por lo que pervivirían apellidos como Sender o Meler. En todo caso el apellido de nuestro novelista es una palabra aguda y no llana». Y MAIR JOSÉ BERNADETE, en «Ramón J. Sender, cronista y soñador de una nueva España», art. incluido en *Réquiem para un campesino español*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1971, p. 97, insiste: «Su mismo nombre indica un remoto origen catalán».

⁶⁰ *El oso malayo*, Barcelona, Destino, 1981.

⁶¹ *Toque de queda*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985, p. 68.

En *Monte Odina*, explica que en familia lo llamaban *Pepe* y considera esta doble onomástica Ramón-*Pepe* como el origen de su tendencia al desdoblamiento,⁶² a proyectarse en distintos álgos ego, como los Ramones que aparecen en *Crónica del alba* (por cierto, protagonizada por su otro yo, José Garcés) o los *coduencos* de *La mirada inmóvil*:

[...] en casa me llamaban Pepe, porque era el nombre del jefe de la tribu y yo era el hijo mayor. Mi padre se llamaba José, y también mi abuelo y mi bisabuelo. Aunque mi nombre de bautismo es Ramón José, todos me llamaban dentro de casa Pepe y fuera de ella Ramón. Era como una invitación a la esquizofrenia.⁶³

El desdoblamiento en varias personalidades le permitía a Sender indagar la realidad desde múltiples perspectivas y conocer también las distintas facetas de sí mismo.

El nombre de Sender no ha llamado solo la atención del propio autor. La «J.» con la que solía firmar («Ramón J.[osé] Sender»), y que parece el jocosos desquite del destino predestinando su aragonésismo, hace decir al alegre Giménez Caballero en «Robinson literario de España», 15 de agosto de 1931:

Leía hace poco un artículo de Sender en el *Boletín* de Cenit sobre el anarquismo en nuestra literatura que me impresionó y me gustó. Sender entiende de esto. Es un amigo. Es aragonés (por eso baila una jota entre su nombre y su apellido).⁶⁴

Sender también es capaz de inventarse a sus antepasados. En *Monte Odina*, Froilán y el narrador se dedican a fantasear sobre sus ancestros de sangre azul, los reyes Fruela, asturiano, y Sancho Garcés, aragonés. El escritor mezcla realidad y ficción y usa los datos históricos para dar apariencia de verdad a sus elucubraciones. De sus antepasados, dice en *Toque de queda*:

En mi familia —en el pasado histórico— hay dos santos, un antipapa, algún catalán o navarro-aragonés notables y varios anarquistas, alguno —Borrell— blasonado. Ningún gobernador civil ni militar ni tampoco directores de Bancos. He tenido más suerte de la que merezco. (p. 155)

Lo mismo había dicho también en *Segundo solanar y lucernario*:

[...] tenía en mi familia nombres enlazados a dinastías reinantes: Garcés y Borrell. De las casas reinantes de Navarra, Aragón y Cataluña. También, Luna, apellido ligado al de Garcés casi siempre. (p. 34)

⁶² En otro artículo, «Golondrinas», *Blanco y Negro*, 3389 (13-19 de abril de 1977), p. 28, cuenta Sender que en California, entre Los Ángeles y San Diego, hay una antigua ciudad colonial de los tiempos del Imperio español, Capistrano. Allí llegan bandadas de golondrinas todos los años el día de San José, y «En mi familia, mi padre se llamaba José, mi abuelo paterno José y lo mismo mi bisabuelo y sus antepasados hasta tal vez el siglo IV antes de Cristo. Yo solo soy José a medias (Ramón-José), pero mis padres y mis hermanos me llamaban Pepe. De modo que el día de las golondrinas de Capistrano es, en cierto modo, también mi día».

⁶³ *Monte Odina*, ed. cit., p. 100. Para los *coduencos* de *La mirada inmóvil*, véase nota 96.

⁶⁴ Recogido en *El procurador del pueblo y su cronicón de España*, Madrid, Umbral, 1984, pp. 333-334. Citado por VIVED, *op. cit.*, p. 207.

Sender defiende la idea de que «todos somos parientes en Aragón» y habla de los Luna, propietarios del castillo de Loarre en el siglo xv, como antepasados suyos. Incluso se emparenta con el mismísimo Miguel Servet:

Tengo motivos para pensar que Servet y yo nos exoneramos en una rama antigua de los Garcés (de mi madre).⁶⁵

O con el mismísimo Juan de Lastanosa. Le dice al mexicano Alfonso Reyes:

[...] que [Lastanosa] fue pariente nuestro, y últimamente (en los últimos quince años) habitábamos su casa en el número 13 de la calle de Sancho Garcés Abarca. Se trata de un enorme caserón donde tenía su pequeña academia.⁶⁶

Cuando le cuenta por carta a Maurín el encuentro que ha tenido en Pau (Francia) con sus parientes y hermanos, a los que no veía desde hacía años, le dice que en un lujoso salón del Hotel de France se celebró

el concilio ecuménico de los Sender-Garcés y colaterales (todos nos sentíamos un poco mitrados con tanto oro y espejo).⁶⁷

Sender siempre ha manifestado esa tendencia humorística, tanto en su vida como en su obra. En sus tiempos de estudiante en Alcañiz, cuando alternaba sus estudios con su trabajo de mancebo de botica, como solamente tenía que acudir al instituto un día sí y otro no, dado que debía recuperar solo dos asignaturas pendientes, dedicaba muchas horas a escribir y leer. En *Crónica del alba* dice que, en aquellos años, escribió una comedia farmacopédica con personajes que tenían nombres de productos medicinales. La protagonista se llamaba Valeriana. En fin, resulta evidente la disposición de Sender hacia el juego lingüístico.

Pero aún podemos aportar más ejemplos que manifiestan ese gusto senderiano por el juego con las palabras, no solamente referido a las circunstancias onomásticas sino extendido a otros muchos aspectos. En el prólogo de *Mister Witt en el Cantón* hace un juego de palabras con los verbos ingleses *save* y *shave*:

El libro se publica exactamente igual que salió en la edición primera. Es decir, solo hay una diferencia: una letra menos. Esa diferencia es, sin embargo, muy conspicua. La letra suprimida es una hache. La cosa requiere explicación. Cuando escribí la novela yo no sabía una palabra de inglés, y al referirme al himno nacional británico —que tocaba a bordo de un barco la banda de Infantería de Marina— dije que el himno era *God save the king* (Dios salve al rey). Pero lo escribí mal. Puse una hache entre la *s* y la *a*, y así el fonema resultaba *shave*. En su conjunto la frase decía algo muy diferente y sin duda gracioso: *Dios afeite al rey*. La cosa parecía humorística. Cuando hacía la traducción inglesa el distinguido humanista sir Peter Chalmers Mitchell, profesor de Oxford, que había sido preceptor del rey en su infancia, me escribió diciendo que le había mostrado la página española al rey, quien parece que encontró el error muy divertido. No pocos bienes de la providencia les han sido deseados a los reyes y a los emperadores, pero nunca que Dios

65 *Álbum de radiografías secretas*, ed. cit., p. 252.

66 REYES, Alfonso, *Obras completas*, t. xii, México, FCE, 1960, pp. 236-237. Citado por VIVED, *op. cit.*, p. 126.

67 Carta a Joaquín Maurín, 19 de noviembre de 1962.

los afeitó, lo que es una impertinencia inocente, infantil y metafísicamente absurda. *Dios afeitó al rey* sería un título bizarrísimo para el himno nacional de una monarquía. [...] En el error mío podía haber un lapsus freudiano de veras trascendente. Porque a quienes afeitó en seco el hado fue a nosotros, pobres republicanos, poco después. Pero a mí me creció la barba otra vez.

Eso es todo y no es mucho. Una letra menos.⁶⁸

¿Y es que no parece un juego de palabras la matización que hace en *Contraataque* sobre si era o no comunista? Según Sender, todo se debió a un error de Jesús Hernández, del PCE, ministro de Educación. Lo explica con detalle en la «Introducción. Cuarenta años después», que puso al frente de la segunda edición de la obra:⁶⁹

Por aquel entonces los rusos habían publicado diez o doce libros míos retocando a su gusto los textos cuando no se ajustaban a las necesidades de su propaganda. [...] Fue una muchacha muy simpática e inteligente, cuyo nombre he olvidado, quien me lo hizo saber, es decir, quien me dijo que alteraban mis textos en Moscú, a la medida de la mentalidad de gentes como Beria [...].

Pero en 1938 cuando salió mi libro en Barcelona estando yo en la ciudad, había en alguna de sus páginas (no recuerdo cuál, porque no tengo ningún ejemplar) una línea en la que decía: «algunos creen que yo soy comunista y me extraña, porque no lo soy». La frase tiene congruencia y es una aclaración lógica que respondía a la verdad. En la imprenta de la editorial Nuestro Pueblo el ministro de Educación Jesús Hernández hizo cambiar esas líneas. Fue muy fácil, pero poco hábil. El corrector cambió de lugar el «no». Luego la frase decía «y no me extraña porque lo soy». Absurdo. ¿Para qué una aclaración tan innecesaria, ya que no había al parecer razón ni motivo de equívoco? [...]

Ahora bien, mi libro *Contraataque* había sido «retocado» solo en aquellas dos líneas, pero de tal forma que si yo protestaba, iba a sucederme, a) que no iba a salir del país y me iban a negar el pasaporte; b) mis niños iban a quedar desamparados; c) desde lejos yo no podía hacer nada por ellos ya que estaba yo en la *lista negra* de Stalin con otras personas que desaparecieron poco después.

En fin, que tuve que tolerar aquella alteración de las dos líneas de mi libro para que mis hijos no se murieran de hambre. Pero esa falta de respeto había sido de una impertinencia de veras culpable.

Como es natural, ese libro no fue nunca publicado en Rusia y las ediciones francesa e inglesa no les hicieron mucha gracia a los cabecillas estalinianos, aunque no hay contra ellos ningún ataque frontal.

En *Álbum de radiografías secretas*,⁷⁰ cuenta una anécdota que ya había relatado en *La tesis de Nancy*: Tomás Navarro Tomás sube a un barco un equipaje que había marcado con sus siglas, T. N. T. Como puede suponerse, las «explosivas» siglas del fonetista español causaron algo más que mera preocupación entre la tripulación y el pasaje del *ferry*.

⁶⁸ *Mister Witt en el Cantón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936. El «Prólogo a la segunda edición», del que reproducimos este fragmento, apareció en la ed. de Madrid, Alianza, 1968. También lo reproduce José María JOVER en su excelente ed. crítica, en la colección de «Clásicos Castalia» (nº 148), Madrid, Castalia, 1987.

⁶⁹ *Contraataque*, 2ª ed., Salamanca, Almar, 1978, pp. 12 y ss.; bibliografía y tablas cronológicas de José Antonio PÉREZ BOWIE. La 1ª ed. apareció en Madrid y Barcelona, Nuestro Pueblo, 1938.

⁷⁰ *Álbum de radiografías secretas*, ed. cit., p. 183.

Sender manifiesta una elevada preocupación lingüística. Contrariamente al tópico del «autor garbancero», el ludolingüista amigo de juegos de ingenio se manifiesta como agudo creador, dispuesto a sacar punta a las más insignificantes facetas del significado. Por ejemplo, recordaba que el dibujante Bagaría, al que conoció en *El Sol*, tenía una pésima ortografía, por lo que si la población de Fraga, donde vivía otro amigo de Sender, el pintor Viladrich, decidiera nombrarlo hijo adoptivo, la peculiar escritura del dibujante convertiría el nombramiento en el de «higo adoptivo».71 En otra ocasión cuenta que Bagaría echaba pestes contra la enciclopedia Espasa porque buscaba y no encontraba la entrada *Japón*. La buscaba por la *g*.72

En un artículo de 1974, publicado en *ABC*, cuenta una historia para él traumática, la de su supuesta degradación militar por Enrique Lister durante la guerra civil. A pesar de la gravedad de los hechos, no puede evitar fijarse en los detalles graciosos:

Yo fui jefe de estado mayor en la Primera Brigada Mixta con él entre Pinto y Valdemoro (que no deja de tener gracia). Menos gracia tenía que quisiera fusilar a los mejores de mis amigos oficiales cuando la culpa del fracaso de la operación era de él...73

En un artículo de 1978, en el que se mostraba muy decepcionado con las obsesiones separatistas del pueblo vasco, juega con el nombre de la banda terrorista ETA y titula el artículo «La ETA y la ética».74

También le gustaba recordar que, en inglés, los psicoanalistas hablan de la autostima refiriéndose a ella con la expresión *to inflate the ego*, que, traducida como suena, resulta algo así como «inflar el higo», expresión que en español no deja de tener su peculiar gracejo.

Y en *Gloria y vejamen de Nancy*,75 busca un final basado en un juego de palabras. En el capítulo xv de esta novela, «Un malentendido procaz y letal», cuenta Sender cómo Nancy va a una tienda a pedir melocotones, *peaches* en inglés, que ella castellaniza usando una palabra procaz. Por supuesto, la joven americana pregona por todo el local que quiere «melocotones en lata» (pero dicho con la castellanización de los *piches* ingleses). Dos o tres señoras se desmayan y la propia Nancy, cuando se

71 *Monte Odina*, ed. cit., p. 250: «Cuando era niño (en los años del cometa Halley) era Fraga una pequeña población agrícola cuyas hermosas mujeres se peinaban de una manera parecida a las de Ansó, en lo alto de los Pirineos, y ese peinado recordaba en cierto modo periférico —es decir, vago, pero seguro— el atuendo de la famosa Dama de Elche. El prestigio agrícola de Fraga se basaba en la fama de sus frutas, especialmente sus higos. Recuerdo que el dibujante de *El Sol*, Bagaría, hombre de genio y de malísima ortografía, cosas que son compatibles, hizo una excursión por el distrito de Fraga y nos escribió diciendo que iban a nombrarlo *higo adoptivo* de Fraga. No lo decía como un rasgo de humor, sin creyendo que la *g* se pronunciaba como *j*. En serio. También Goya tenía una ortografía de zagal de escuela primaria, lo que no tiene nada que ver con su fabuloso talento. Ese talento, la figura del maestro, su obra, están en todas partes hoy, como cuando vivía».

72 Contado por VIVED, *op. cit.*, p. 177.

73 «Carta de Ramón J. Sender», *ABC*, Madrid, 20 de noviembre de 1974, p. 25.

74 «La ETA y la ética», *Blanco y Negro*, 3456 (26 de julio de 1978), p. 60.

75 *Gloria y vejamen de Nancy*, Madrid, El Magisterio Español, 1974.

entera de su metedura de pata, siente tanta vergüenza que casi le ocurre otro tanto. Después de tantas páginas de gloria, llega el vejamen de una Nancy, ya doctora, que aún se equivoca al hablar español.

Buscando el perfeccionismo lingüístico, llega Sender a cambiar títulos de obras, como la mutación, muy celebrada por la crítica, de *El lugar del hombre* en *El lugar de un hombre*.⁷⁶ O la transformación de *Mosén Millán* en *Réquiem por un campesino español*,⁷⁷ que el propio autor entendía como obligada, puesto que el vocablo dialectal *mosén* (el diccionario lo registra como catalanismo, aunque también se use en Aragón, frecuentemente con acentuación paroxítona, *mosen*) no sugiere nada al público norteamericano, que lo desconoce.

Ante estas sutilezas parabólicas, no queda más remedio que desautorizar la idea del autor descuidado, apresurado. No debemos olvidar el gran valor que le concedía a la poesía, lo elaborados que son los versos de su *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*.⁷⁸ Lo que ocurre es que la producción senderiana es dilatadísima y, en miles de páginas, resulta factible encontrar algún error, impropiedad o falta de concordancia, algún lapsus o gazapo... Ciertamente, en algunos momentos de una vida dedicada a la escritura, sí que pudo haber precipitación por dar a la prensa algunos libros no demasiado afortunados, como el mismo autor reconoce ante Marcelino Peñuelas:⁷⁹

Yo no he preparado ni elaborado *nada*, por desgracia. Porque si yo escribiera mis libros tres o cuatro veces serían tanto mejores.

En una de las colaboraciones de ALA dice sobre su manera de escribir:

Yo prefiero un tipo de novela más directo y con menos cuidado de lo aparente, ya sea en la sociedad que describe el autor o en el cuidado del propio estilo. Para mí todo lo que no sea el panorama interior del autor, mostrado con las menos palabras posibles, y el mundo de la realidad externa en cuanto está relacionado con esa entrañable intimidad, es secundario.⁸⁰

⁷⁶ *El lugar del [sic] hombre*, México, Quetzal, 1939. Convertida en *El lugar de un hombre*, México, CNT, 1958. Publicada también en Barcelona, Destino, 1968. Hay una excelente ed. crítica, Huesca-Barcelona, IEA-Destino, 1998, a cargo de Donatella PINT. De este cambio ha dicho Francisco CARRASQUER, «Segunda incursión en el "realismo mágico" de las novelas de Sender», en *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*, cit., p. 136: «Del hombre es como decir "de la humanidad", algo sin lugar, mientras que "de un" es decir de cada hombre, de todos y cada uno de los seres humanos, con sus lugares inalienables, con sus sitios, diríamos».

⁷⁷ Publicada como *Mosén Millán* en 1953, hasta 1960 no cambió su título: *Réquiem por un campesino español / Requiem for a Spanish peasant*, Nueva York, Las Américas, 1960, ed. bilingüe, pról. del prof. Mair José BERNADETE. Dedicada a uno de los más eminentes estudiosos de Sender, Jesús Vived Mairal.

⁷⁸ *Libro armilar de poesía y memorias bisiestas*, ed. cit. Insisten en la idea de poesía cuidada y verso esmerado, entre otros, los artículos siguientes: UCEDA, Julia, «Syllaba senderiana: sombras en la pared de mi melancolía», en *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 21-31 de marzo de 2001), cit., pp. 195-210; BLECUA, José Manuel, «La poesía de Ramón Sender», en *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, cit., pp. 479-494; CARRASQUER LAUNED, Francisco, introd. a *Rimas compulsivas (antología poética)*, El Ferrol, Esquíu, 1998.

⁷⁹ PEÑUELAS, Marcelino C., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., p. 109.

⁸⁰ «Los libros y los días. Un nuevo clásico: Henry James», *Aragón/Exprés*, Zaragoza, 6 de junio de 1978, p. 17.

En *Gloria y vejamen de Nancy*,⁸¹ él mismo pone en boca del personaje su personal mea culpa por esta rapidez compositiva, un tanto alocada. Se excusa por el desorden en la exposición:

[Habla Nancy] Ciertamente mi manera de exponer los trabajos y descubrimientos de estos dos hombres —Laury y el duque— no es bastante ordenada ni lógica. En mis escritos, como en mi vida, soy un poco casual. A veces salto de un aspecto a otro según la inspiración del momento. El orden lógico no ha sido nunca mi fuerte.

Es mi cabeza, como creo haber dicho en otra ocasión, más iluminativa que discursiva (¿discernitiva?) y me dejo llevar por las luces de cada momento. Las de mi tránsito (mis semáforos) no son iguales que las de Laury, y muy diferentes a las del duque. Pero lo que escribo no lo hago sino con la máxima responsabilidad.

Aquí parece indiscutible la identificación creador/criatura, hasta el punto de que no sabemos quién habla. Sender hace suyos los motivos de Nancy, él mismo es desordenado y caótico en las obras que publica en sus últimos años, un defecto que le ha achacado insistentemente la crítica; y razonablemente, por cierto.⁸²

Pero tan menguado elenco de confusiones, reconocidas por el propio autor, que siempre fue su crítico más exigente, no desvirtúa en nada una obra cabalmente pensada para la literatura.

Así pues, estamos ante un autor consciente de su oficio, y esa consciencia la manifiesta especialmente cuando se trata de jugar con las palabras. Ahí se ve que Sender hila fino, que sabe sacarle partido a los choques de significados, a los vocablos en colisión. Cabría preguntarse, por ejemplo, qué nos quiso decir con el cambio de «equinocial» por «equinoccial»,⁸³ ya que no parece plausible que se trate de una mera adición o cambio caprichoso en el título de su novela sobre el «loco Aguirre».

Quisiera cerrar este inventario de anécdotas y curiosidades humorísticas con un comentario jocoso que aparece en *Álbum de radiografías secretas*,⁸⁴ donde Sender se burla de Ortega diciendo que su apellido se pronuncia en inglés como *ortiga* y que Gasset evoca, en la lengua de Shakespeare, un *gas fecal*, a pesar de la límpida personalidad del autor de *España invertebrada*.

Podría añadir multitud de ejemplos más, procedentes tanto de las obras senderianas más conocidas como de las más desconocidas. El humor las abarca todas.

⁸¹ *Gloria y vejamen de Nancy*, ed. cit., p. 122.

⁸² Léase, verbigracia, esta opinión de Darío VILLANUEVA («La novela», en VV AA, *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 27-53): «el abigarrado magma que es el sistema novelesco del último Sender: una mixtura informe de digresiones culturales, históricas y erotológicas —*Tres ejemplos de amor y una teoría* es un ensayo de Sender que continúa latiendo en su literatura posterior—, de divagaciones esotéricas, arriesgadas interpretaciones sobre la esencia racial hispánica, juegos filológicos y un humor verbal que repite los procedimientos de la serie de Nancy. Todo en aquella «escritura desatada» que el canónigo toledano atribuía a los *romances* de caballería».

⁸³ *La aventura equinocial* [sic] de Lope de Aguirre, Nueva York, Las Américas Publishing, 1964, y Nueva York, Harper & Row, 1965. Desde 1967, en Madrid, Magisterio Español, *equinoccial*, con doble c. La última ed. hasta el momento: Madrid-Barcelona, Magisterio-Casals, 1998, introd. de Pilar ÚCAR VENTURA.

⁸⁴ *Álbum de radiografías secretas*, ed. cit., cap. XIII: «Taos. La señora Wurlitzer y los otros», pp. 173-196.

Pero me importa sobre todo incardinar las ejemplificaciones concretas en el marco más amplio de una teoría.

A Sender le interesa la risa, sin duda. Y se inclina por el aspecto lúdico del lenguaje, lo que confiere a la obra un carácter de experimentación, de proyecto en marcha, de taller literario. Podríamos decir que se trata, en cierta forma, de una desacralización del sentido mágico-religioso del lenguaje: ahora, convertido en juego-experimento, es devuelto al pueblo, desmitificado.⁸⁵ Copio una cita de Serra:

El escritor es un combinador de palabras. Borges decía que una de sus máximas aspiraciones era juntar palabras que nunca antes hubieran estado la una al lado de la otra.⁸⁶

Y otra del historiador holandés Johan Huizinga, que nos habla de la omnipresencia del juego en nuestras vidas:

[...] en cualquier expresión de un hecho abstracto hay una metáfora, y tras ella, un juego de palabras.⁸⁷

La obra tiene mucho de experimento, de juego lingüístico que no sabemos adónde nos va a llevar. Incertidumbre que vale lo mismo para el creador que para el lector, pues nunca sabemos, hasta no haber leído, si la historia va a resultar convincente o no. A Sender, identificado con los movimientos revolucionarios en su etapa anterior al exilio, le gustaba esta faceta obrerista o productivista de la literatura, el escritor como combinador de palabras, como buscador de secretos nacidos de la colisión semántica. En esta operación combinatoria, cientos, miles de veces repetida, es donde forjó su oficio de narrador. Esto le dice a Peñuelas sobre su etapa de aprendizaje en el diario *El Sol* (entre 1924 y 1930):

¿Tú sabes lo que es estar, como te digo, seis u ocho años no solo escribiendo cada día, sino corrigiendo materiales que te enviaban a la mesa; que tú debías limpiar de redundancias y de repeticiones y dejarlos reducidos a la pura esencia informativa? Con lo cual llega un momento en que has asimilado por lo menos una virtud. La de discriminar y no decir sino cosas interesantes, ¿comprendes? Es decir, no ser aburrido. Que eso ya en sí mismo es una calidad digna de consideración. Es decir, todo lo que es entretenido, como dice Baroja en sus *Memorias*, es siempre bueno. [...] Pero además ese periodismo me enseñó a no fiarme de las apariencias, de lo que llamamos la realidad.⁸⁸

Por otro lado, el juego presenta también un aspecto paradójico, que ha destacado el lingüista francés Pierre Guiraud:

⁸⁵ Lo que se desmitifica es el lenguaje pero, al mismo tiempo, la obra, que cuenta una fábula y enfatiza unos caracteres, quiere construir un nuevo mito que, en la gnoseología de Sender, tiene un valor explicativo total, superior al de la teoría científica.

⁸⁶ SERRA, Màrius, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁷ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza-Emecé, 1987, 7ª reimpr., trad. de Eugenio IMAZ. Citado por SERRA, Màrius, *op. cit.*, pp. 22 y 36. Huizinga relaciona el juego con la no seriedad y afirma que todo juego es creación de un nuevo orden capaz de negar el anterior, un orden que fragmenta más que unifica y que confunde más que ilumina, en una ceremonia poco «racional».

⁸⁸ PEÑUELAS, Marcelino C., *op. cit.*, p. 105.

Un juego es una actividad gratuita, es decir, sin función, y a menudo desfuncionalizada. La función de las palabras es la de significar (con precisión, fuerza, claridad, elegancia, etc.). Pues un «juego de palabras» es una palabra que deja de significar o rechaza hacerlo. He aquí una paradoja confirmada por los mismos ejemplos que la podrían destruir. [...] La verdadera función de los juegos de palabras es la de luchar contra los tabúes más profundos, más insidiosos y más obscenos.⁸⁹

Y Sender siempre se sintió fascinado por las paradojas: soñaba encontrar el *aleph* donde las contradicciones se resuelven, era un buscador de sueños unitarios.⁹⁰ Y no solo eso: el juego se relaciona con las pulsiones irracionales, con la subversión y la rebeldía, temas senderianos por excelencia. Escuchemos de nuevo a Serra:

Un juego de palabras es un choque verbal fortuito con pérdida momentánea de los sentidos. Un encontronazo que genera impulsos tan irracionales como los que entre los humanos provoca el enamoramiento. [...] Este choque fortuito está muy cerca del «extrañamiento» del que habla el pedagogo Gianni Rodari a la hora de definir la génesis creativa. Como todos los juegos, el juego de palabras proviene de lo irracional, provoca cierto placer, genera una realidad al margen y desarrolla sus propias reglas. A menudo el choque de palabras se puede reducir a la oposición de dos elementos mínimos, pero el margen de variación es elevado.⁹¹

En definitiva, veo en los juegos de lenguaje suficientes matices como para comprender la poderosa atracción que ejercieron en Sender. Es más que probable que, ahora que algunos críticos (Ressot, Mainer, Fuentes, Vázquez...) han emprendido una revaloración del último Sender, el que escribe entre 1970 y 1982, tengamos que buscar en los fundamentos de la actividad lúdica las motivaciones narrativas de nuestro autor en aquella etapa postrera. El humor como deconstrucción. El humor como base de la posmodernidad.

Ramón Sender, pintor aficionado, fue un gran admirador del genio de Picasso. Como el malagueño, tiene varias etapas: orígenes modernistas, realismo, expresionismo, posmodernismo... Picasso llegó al cubismo —su forma más personal de expresión— muy pronto. Sender, en cambio, encontró al final de su vida una especie de cubismo literario donde cabía todo (reflexiones filosóficas, obsesiones, humor, digresiones...) y donde reflejaba la realidad en múltiples planos desde una perspectiva personal (lo objetivo, lo soñado, lo mítico, lo metafísico...). El eterno desdeñador de las vanguardias acabó siendo vanguardista en sus últimos días.

EL JUEGO, MÁQUINA GENERADORA: ANÁLISIS DE *EL CRIMEN DE LAS TRES EFES*

Después de estas consideraciones sobre el humor y el juego y su funcionalidad en la narrativa senderiana, me propongo analizar una novelita menor de Sender,

⁸⁹ GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, París, PUF, 1976. Citado por SERRA, Màrius, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁰ Carrasquer, ilustre senderiano, ha destacado que Ramón Sender es monista, no dualista; busca la reintegración en el Uno, en lo Absoluto.

⁹¹ SERRA, Màrius, *op. cit.*, pp. 22-23.

El crimen de las tres efes,⁹² desde la perspectiva de lo lúdico como mecanismo generante. No interesa aquí un análisis pormenorizado de aspectos literarios como personajes, tiempo, espacio..., sino lo directamente relacionado con el juego, en el que hemos centrado nuestra atención.⁹³

La elección de esta obra se debe a varias razones:

- Es un texto corto, fácilmente abarcable en un análisis reducido como el que pretendo.
- Tiene mucho de juego lingüístico, lo que se manifiesta desde el mismo título, y eso la hace idónea para el análisis.
- Es una de sus obras más desconocidas, merecedora de atención crítica, que ni siquiera figura, en muchas ocasiones, en la relación de obras completas del autor.
- Es uno de sus últimos libros, publicado el mismo año del fallecimiento, 1982. Seguramente obra de encargo, hecho por la responsable del volumen colectivo, Ana Perales.
- Presenta a un Sender inédito, abordando un género que no es el suyo, el de la novela policiaca.

El relato, como los demás de la antología, comienza con una presentación del autor hecha por él mismo en la que lo más destacable es la euforia que siente por el reencuentro con su público natural, el español, tras más de treinta años de prohibiciones de la censura franquista:

Pero lo que me satisface del todo es la atención creciente del pueblo español que parece interesarse cada día más por mi modesta producción.

Comenta también que los lectores no hacen demasiado caso de la crítica oficial y que

leen más y mejor a los que estamos fuera del marco de la cultura burocratizada. (Algunos pícaros pronuncian esta última palabra con erre doble).

Aquí ya aparece el ludolingüista, amigo de jugar con las palabras, gusto mantenido a lo largo de toda la narración, como veremos.

El relato está contado en 3ª persona pero, al principio y al final, se utiliza la 1ª persona, de manera que queda claro que se nos narra la historia de otro (Juan Pérez, al que le gustaba fingir diferentes nombres y personalidades), presentada desde la visión de un «yo» omnisciente que conoce todos los resortes de la trama y que, incluso, hace anticipaciones de lo que va a ocurrir. El «yo», que aparece al principio y al final, funciona como marco o encuadre de la historia. Así, al comienzo del texto, dice el narrador:

⁹² «El crimen de las tres efes», en VV AA, *Antología de las mejores novelas policiacas. 11 relatos inéditos de R. Castellano, Noel Clarasó, A. Díaz Rueda, F. Díaz-Plaja, F. García Pavón, A. M. de Lara, A. Marsillach, Ángel Palomino, Luis Romero, T. Salvador, R. J. Sender. 18ª selección*, Barcelona, Acervo, 1982, pp. 377-402. Publicada en volumen independiente, en ed. bilingüe castellano/aragonés: *El crimen de las tres efes / O crimen d'as tres fes*, trad. arag. de Chusé ARAGÜES, pról. de Antonio VILLANUEVA, Zaragoza, Gara d'Edicions, 2001. Citaré por esta ed., más reciente y asequible.

⁹³ Un estudio más general de la novela puede leerse en VILLANUEVA, Antonio, «Reencuentros y desencuentros: *El crimen de las tres efes*», *Trebede. Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, 47-48 (febrero de 2001), pp. 78-82.

En una novela mía reciente que se ha leído mucho, titulada *La mirada inmóvil* [...] aludo a un individuo que por algún tiempo se hizo en Los Ángeles una reputación como la de Jack el Destripador. En serio. [...]

Fue un caso de veras complicado y vale la pena comentarlo del todo porque en *La mirada inmóvil* no hice sino una ligera alusión. Ligera e incompleta. Ahora explicaré del todo lo que sucedió con aquel Jack o Jacques (empleaba los dos nombres) que tanto dio que hablar en Los Ángeles y más concretamente en Hollywood.⁹⁴

El narrador, como se puede leer aquí, es trasunto del autor real, Ramón Sender. Este comienzo ya da la clave de lo que va a ser la novela: una *amplificatio*. La historia de un personaje secundario de otra novela senderiana que, ahora, pasa a protagonista. Como veremos, en esa tarea amplificadora funciona el juego lingüístico como mecanismo generador. Por otro lado, el narrador utiliza el tópico cervantino de la historia que cuenta un manuscrito, aunque actualizado, puesto que el caso de Jack dio mucho que hablar seguramente, no a los cronistas pero sí a los locutores de la TV y a los reporteros de prensa de manera principal.

En estas líneas primeras de *El crimen de las tres efes* se menciona Hollywood, lo que justifica que después diga el narrador que sobre la vida de Juan Pérez-Jack-Jacques se iba a hacer una película. La mención es también un anuncio de que uno de los asuntos que se van a tratar es un tema senderiano por excelencia: la oposición entre hombría y personalidad. Hollywood, Los Ángeles, más tarde se cita a Las Vegas, las ciudades todas que aparecen en la obra son escenarios poblados por urbanitas enfermos de «personalidad», seres que quieren ser algo pero que buscan en el sitio equivocado, lejos de la naturaleza y la sencillez de la vida rural. A Hollywood lo llama «emporio de la vulgaridad resonante» (p. 18).

Sigamos con el análisis. A continuación, copia Sender el párrafo de *La mirada inmóvil* donde hablaba de Jack, que también usaba el nombre de William Kline:

Hay gente rara en el mundo y no lo digo por Aga, que el pobre no es sino una víctima de sí mismo, sino porque los dos teníamos un amigo en Hollywood que quiso ser actor de carácter —de segundo orden— y no pudo y entonces decidió ser nada menos que protagonista. Protagonista de no importa qué. Rara idea. Extraña vanidad. Porque lo que protagonizó fue de veras por la vía más excéntrica del mundo. Cuando alguien se suicidaba en Los Ángeles o en alguna de las poblaciones satélites de la gran ciudad y no había dejado una carta declarando su triste decisión nuestro actor fracasado llamaba a la policía desde un teléfono público y decía: «Soy yo el que ha matado a Mr. Brown o Mr. Smith o Mr. Sanders. Estoy limpiando la ciudad». (pp. 17-18)

Y añade Sender, como comentario, después de transcribir la cita:

El mundo está lleno de esa clase de extrañas criaturas que quieren llamar la atención por las buenas o las malas. (p. 18)

Está haciendo una presentación resumida de la historia que luego va a desarrollar. Y en el resumen queda clara la vanidad de Jack, que quiere destacar a cual-

⁹⁴ *El crimen de las tres efes / O crimen d'as tres fes*, ed. cit., p. 17.

quier precio, incluso sirviéndose de la mentira o fingiendo ser lo que no es: un asesino. La historia es, pues, una demostración de lo absurdo que resulta el culto de la «personalidad», menoscabando el cultivo de la auténtica «hombría», la dimensión trascendente del ser humano desnudo, enfrentado a lo Absoluto, solidario con los demás, situado en el mundo y ante el mundo.

Otros datos interesantes en esta cita:

- El protagonista de *La mirada inmóvil* se llamaba Agamenón pero, nuevamente con voluntad de juego, el narrador lo llama *Aga*, hipocorístico.
- La larga residencia de Sender en los Estados Unidos deja huellas en su castellano, que tiende al *spanglish* (Jack quiere ser *actor de carácter*). Muchas de las obras del último Sender están llenas de términos anglo-hispanos, que él suele explicar al lector en glosa (*actor de carácter* 'personaje secundario, de segundo orden').

Sigue Sender con su resumen y nos adelanta, incluso, el final de la historia, pues nos dice que Jack, que en realidad es un hispano-argentino llamado Juan Pérez, al final consigue que hagan una película sobre él pero con un actor profesional como protagonista:

Entonces el maníaco de los protagonismos subió a un edificio muy alto en cuyo último piso había un restaurante con el nombre de «El Bucanero» y se arrojó a la calle.

Para no dejar lugar a dudas escribió unas líneas diciendo que nadie lo había empujado. No quería que alguien se protagonizara⁹⁵ a su costa. (pp. 18-19)

En definitiva, se trata de la historia de un fracaso, una fábula más bien anodina que ya el autor presenta resumida en las primeras páginas del libro. Es probable que, como en otras obras suyas, en la base de esta trama se encuentre una noticia periodística en la que se informaría sobre un crimen pasional (el que en la novela va a cometer Juan Pérez) y el posterior suicidio del asesino (que también aparece en la obra). Es más, el presentar primero resumidamente las líneas maestras de la historia es una técnica de origen periodístico. La prensa destaca lo fundamental en los titulares y las principales circunstancias del suceso en el primer párrafo o *lead*. Después, añade los detalles en orden decreciente de importancia. Esto es lo que hace aquí Sender. El periodismo, como se ha dicho tantas veces, está al principio (y al final) de su escritura.

Antes de contarnos detalladamente la historia del protagonista y su crimen pasional, aún se permite el narrador una reflexión de tipo moral, advirtiéndonos de que todos, alguna vez, hemos sentido deseos de asesinar, pero «no nos hemos atrevido por miedo a Dios o al juez». Y añade que, tras su muerte, Jack quiso unirse a la pandilla de *Aga*, el de *La mirada inmóvil*, para ser uno de sus *coduencos*,⁹⁶ pero

⁹⁵ Como en el caso de la expresión *actor de carácter*, el uso del verbo *protagonizarse* (por 'convertirse en protagonista', 'protagonizar') parece un hispanismo.

⁹⁶ Los *coduencos* o *coduencosmas* que aparecen en *La mirada inmóvil* (Barcelona, Argos Vergara, 1979) semejan representaciones parciales de nuestro modo de ser humanos: asesinos, desertores, etc. Son distintas actitudes ante la vida de los seres humanos, algo así como desdoblamientos vicarios o áliter ego. Para comprender esta compleja novela, véase el magnífico artículo de RESSOT, Jean-Pierre, «La escritura simbólica de Ramón J. Sender en *La mirada inmóvil*», en ARA TORRALBA, Juan Carlos, y Fermín GIL ENCABO (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 abril 1995), Huesca-Zaragoza, IEA-IFC, 1997, pp. 105-120.

Lo rechazó Aga, desdeñoso, pensando: «Este tío en el otro mundo ha sabido tal vez algo de mis meritísimos coducosmas y quiere mezclarse entre ellos». Lo mandó a hacer gárgaras, a freír espárragos, a escardar cebollinos, a que le frieran un huevo, a tocar el violón a la luna de Valencia, a que le dieran morcilla y finalmente a los cuernos del buey Apis, de Egipto.

La acumulación de expresiones sinónimas en esta cita tiene que ver con esa voluntad lúdica de la que venimos hablando. Por otro lado, que Sender no acepte a Jack como uno de sus desdoblamientos manifiesta una distancia entre creador y personaje, entre la criatura y su progenitor.

Empieza, pues, la «verdadera historia» de Jack-Jacques. Declarado inocente de sus «asesinatos fingidos» en Los Ángeles, la policía lo considera «ejemplo de idiotez y de vanidad inofensiva» (p. 20). Se va entonces a Las Vegas, buscando que alguien lo tome en serio (es decir, parte de un déficit sentimental, el reconocimiento de los demás, y por eso huye).⁹⁷ Y gana a la ruleta, lo que atrae a las bellas mujeres amigas del dinero que pululan por los casinos.⁹⁸ Una de ellas es Marilyn-Sandra, una brunirrubia teñida, tan pretenciosa y falsa como él, que llega a ser su amante. Naturalmente, tras un juego de palabras:

Ella recibió una sortija de oro con un rubí y preguntó graciosamente:
 —¿Es una promesa de matrimonio?
 —Al menos es un peldaño hacia la luna.
 —¿Qué luna?
 —La luna de miel.
 Y los dos rieron.⁹⁹

Marilyn,¹⁰⁰ la cubana, también colecciona nombres y personalidades: Josefa Pérez, Josefina Perezita, Pepa-pe o Marilyn-Sandra, según el tiempo y el lugar. Su apellido, Pérez, es tan insignificante como el de Juan, pero el amor al juego del narrador hace que a ella la llamaran en su tierra Perezita y a él, en su Argentina natal, Perezoso.

⁹⁷ Este es el tema —el reconocimiento de los demás— de importantes obras senderianas como *El rey y la reina*, *El lugar de un hombre...* La huida en el caso de Sabino, protagonista de *El lugar de un hombre*, o de Jacques es interpretable como una señal de rebeldía ante la indiferencia de los demás.

⁹⁸ Cuando Jack gana a la ruleta lo felicita el *dealer*, dice el narrador, y añade en nota: «En Europa *croupier*». Como vemos, se trata de otro detalle más de americanización del nacionalizado estadounidense Sender.

⁹⁹ *El crimen de las tres eses / O crimen d'as tres fes*, ed. cit., p. 25.

¹⁰⁰ El nombre de Marilyn es otra muestra de la americanización de Sender, pues es un homenaje a la «novia de América», M. Monroe. Ya en la página 23 decía el narrador que Jack había intentado protagonizar el suicidio de la bella actriz declarándose su asesino, aunque sin obtener el resultado que esperaba: ser protagonista. De ella dice en la misma página que tomaba *angel powder* (la droga *polvos de ángel*), usando crudamente el anglicismo. Por otro lado, que la amante de Jack se llame Marilyn puede ser interpretado como un signo de su fracasado vivir, pues debe conformarse siempre con sucedáneos, fingimientos y subproductos, como cultivador que es de la «personalidad» y no de la «hombria». Por último, querría recordar que Marilyn pobló seguramente los sueños eróticos de Sender, igual que los de millones de norteamericanos. Habla de ello en *La mirada inmóvil* y parece ser que llegó a conocerla personalmente, según relata en *Monte Odina*. También escribió algún artículo periodístico sobre la bella, como «Perfil: Marilyn Monroe», *Historia* 16, 2/17 (septiembre de 1977), pp. 114-138.

Pero, además de nombres, Marilyn colecciona dinero (nunca el suyo, claro, sino el que Juan gana a la ruleta y que ella gasta espléndidamente). Y amantes. Los problemas comienzan cuando se enamora del policía de seguridad del casino, Alex, «el hombre de las tres efes: feo, fuerte y formal».¹⁰¹ Los celos surgen entonces en el fingido destripador. Las fuerzas de la vida instintiva lo atrapan y lo llevan a asesinar a su rival. El falso criminal asesinará de verdad a su hembra por amor.

Curiosamente, la que hace el reparto de cualidades en series de tres adjetivos es la chica, no el protagonista. Es Marilyn la que dice de sí misma que es «risueña, rumbera y ruletera» (p. 28) y la que rompe las esperanzas de Jack cuando lo define como el hombre de las tres ges, «guapo, guarango y guitarrero» (p. 29). Esto es para Jack como una confirmación de que nunca podrá ser su galán. Anteriormente, leemos:

Le había dicho ella que el hombre ideal debía tener aquellas tres efes: feo, fuerte y formal. No creía Jacques ser ninguna de aquellas tres cosas. Se consideraba en cambio inteligente e intrigante. Algunas mujeres le habían dicho también que era guapo, pero realmente en los hombres eso no cuenta gran cosa. Las mujeres en cambio si son feas están perdidas. El policía tenía las tres efes según Marilyn. (p. 27)

Es evidente que Sender hace suyo el tópico expresado en el refrán «El hombre y el oso...». Es más, probablemente esté haciendo una suerte de autorretrato (inteligente, intrigante, feo, fuerte y formal). En esta historia de amor y celos hay mucho del autoconcepto de Sender y su manera de entender las relaciones entre hombres y mujeres. Su prestigio de escritor y luchador revolucionario le permitió disfrutar, en América, de una reputación conquistadora de galán, a pesar de lo que él mismo llamaba su «perfil frailuno». El tópico del hombre «feo, fuerte y formal» lo discuten Jack y Marilyn en la página 33:

- ¿Por qué prefieres a los hombres *feos*? —preguntó.
- Bueno, todo tiene un límite. No demasiado feos.
- Pero ¿por qué?
- Porque así no gustan a las chicas tontas que son la mayoría. Y no los provocan.
- Lo de *fuertes* lo entiendo mejor.
- Sí. El fuerte puede protegernos.
- ¿Y... *formales*?
- El hombre formal se hace respetar. Es natural sobre todo en estos casinos. Al hombre formal lo respetan los *dealers* y hasta los *executives* de la corporación. Digo, en las alturas. Eso es importante.
- Ya veo. El *cop* se hace *corp*. Cuestión de una erre como la rumbera y la ruletera.
- Más o menos, *darling*.

(No creo que el lenguaje merezca muchos comentarios más, ya hemos aludido suficientemente al uso de anglicismos crudos).

¹⁰¹ Según se sugiere más adelante (p. 31), Alex pudo haber sido amante de Marilyn en el pasado ocasionalmente. Él no concedió importancia alguna a los encuentros sexuales con la bella, pero ella siguió enamorada del policía.

Jack, desposeído de las condiciones del «efebo» (es decir, sin «efes»), siente un odio creciente hacia su rival, al que idealiza en el odio como *Alex the Great*;¹⁰² hace juegos de palabras con su nombre (confunde al actor *sir Alec Guinness* con *Alex Guinness*); tiene que soportar que Marilyn murmure, en el rapto de amor, el nombre de Alex, en vez del de Jacques:

Mientras preparaba el crimen ella trataba de convencerle una vez y otra de que en sus transportes de amor aquella noche no había dicho Alex sino Jacques. Los sonidos eran parecidos, las vocales (tan importantes en el inglés americano) las mismas. La confusión era más que posible. Jacques preguntó con una expresión de veras dramática y delante de una gran fotografía de la madre ya fallecida de Marilyn si había dicho Jacques o Alex y ella juró con la mano sobre el corazón aunque sin demasiadas ganas de ser creída porque la angustia del celoso amante le gustaba.

Las mujeres son raras, a veces.¹⁰³

Amor, celos y juego lingüístico, todo junto en una explosiva unión. Si el jardinero Rómulo, protagonista de *El rey y la reina*, quería recuperar la hombría, ser reconocido como hombre por la duquesa de Arlanza, su señora, a Jack le basta con recuperar las *tres efes* para ser el galán perfecto de su Marilyn. Es un Rómulo *kitsch*, si se me permite la expresión.

Sin embargo, el asesinato del *cop* no será suficiente para que Marilyn lo ame. Ella seguirá viviendo del dinero de él y coqueteando con otros «efebos», por supuesto «feos, fuertes y formales». Hasta que el protagonista explota y confiesa su culpa. Así, entre bromas y veras, en un estilo intrascendente y juguetón en la narración, llegamos a otro de los grandes temas senderianos, el de la culpa y su expiación.¹⁰⁴

Jacques confiesa su crimen a la policía, pero esta, vistos sus antecedentes de asesino fingido, lo toma a risa y lo deja en libertad. Marilyn, conmovida por tanto amor como ha visto en su amante, al saberlo capaz de matar por ella, decide quererlo justo cuando lo pierde, porque él, harto de que no lo tomen en serio, huye nuevamente a Los Ángeles, donde había comenzado, y encuentra allí su destino de suicida. Se cumple, una vez más, la rueda del destino. La esfera mágica en la que todos los caminos son curvos y llevan al punto de partida.

En *El vado*,¹⁰⁵ el fracaso en la expiación de la culpa lleva a la protagonista a la locura; en *Réquiem por un campesino español*, a los remordimientos de mosén Millán;

¹⁰² «Solía llevar adscrito un calificativo magnificante en inglés o en latín o en otros idiomas: Alejandro el Grande, o Magno o Great» (p. 30). Otra vez la americanización.

¹⁰³ *El crimen de las tres efes / O crimen d'as tres fes*, ed. cit., p. 35.

¹⁰⁴ Para este tema, véase el importante artículo de José-Carlos MAINER BAQUÉ, «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969), pp. 116-132. Reprod. también en *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, cit., pp. 127-136.

¹⁰⁵ *El vado: novela inédita*, Toulouse, [s. n.] («La novela española», 8), 1948. Reed. recientemente en versión trilingüe: *El vado / O rasal / El gual*, pról. de José Domingo DUEÑAS LORENTE, Zaragoza, DPZ, 2001.

aquí, al suicidio. Sender no renuncia a una suerte de justicia poética que reparte premios y castigos. Tiene fondo de moralista.

Voy terminando mi análisis, destacaré solamente un par de detalles más. Uno de ellos, el uso del anglicismo *alibi* 'coartada' (p. 40). Otro, el episodio del búho acusador que parece decirle a Jacques que él es el asesino. Pero en inglés:

—You-you.

Por fortuna aquella voz blanda y opaca no llegaba hasta el teléfono y Marilyn no la oía: «You-you». En español era casi lo mismo: «Tú-tú». Y se repetía una y otra vez. (p. 41)

Y después, cuando le confiesa su crimen a Marilyn:

—Yo, yo —repetía él recordando al búho—. Yo lo maté.

Luego se marchó despacio diciendo entre dientes algo que ella no logró entender. Al cerrar la puerta del piso lo hizo cuidadosamente y sin ruido. En el ascensor rió con la risa de ella. (p. 42)

El episodio parece una parodia del bíblico canto del gallo, tras las tres negaciones de Pedro. Intertextualmente, podría recordar el cuento «¡Adiós, pájaro negro!», uno de los *Relatos fronterizos*,¹⁰⁶ donde se oye de fondo la canción «Bye, bye, black bird!».

Para acabar el análisis, solo me queda por decir que en toda la narración hay un aire de intrascendencia, de historia menor contada como divertimento en tono humorístico. Sender se permite múltiples juegos de palabras para ampliar una historia sencilla, simple, que ya nos da resumida en las primeras páginas del texto. Es curioso, sin embargo, que incluso en estos desahogos textuales del autor vuelve inevitablemente a sus grandes temas: la hombría frente a la personalidad, la culpa y su expiación, el lugar del hombre en el mundo, la irrefrenabilidad de la «vida ganglionar»...

Incluso en un género convencional como el policiaco que, además, no es el suyo, se muestra Sender personalísimo. El autor se mantuvo siempre fiel a sus temas, a su estilo realista, a su prosa austera y a... su sentido del humor, que siempre está ahí, surcando sus textos.

SENDER Y LA ISOACRONIMIA

Deliberadamente he dejado para el final lo que en el libro aparece al principio: el título. Porque el uso de series de tríadas (tres efes, tres ges, tres erres) corresponde a una rica tradición ludolingüística que voy a comentar: la isoacronimia. Màrius Serra¹⁰⁷ la considera una variante del tautograma y coloca ambos mecanismos bajo el epígrafe «artificios de multiplicación», lo que deja clara su capacidad generadora. La isoacronimia consiste en crear acrónimos que empiecen por la misma letra, como la

¹⁰⁶ *Relatos fronterizos*, ed. cit.

¹⁰⁷ SERRA, Màrius, *op. cit.* Para el tautograma y la isoacronimia, véanse pp. 366-374.

cuádruple S que las agencias de turismo británicas solían ofrecer para incitar al viaje a Mallorca: *Sun, Sex, Sand & Sangría*.

El uso de la isoacronimia es entre publicitario y mnemotécnico, tan antiguo que se encuentra en algunas inscripciones romanas. Pertenece a esos recursos que cualquier aprendiz de escritor o de orador acopia desde su época de aprendizaje. Es ampliamente utilizado, como muestran estos ejemplos que transcribo a continuación. He elegido ejemplos recientes tomados de la prensa: uno aparece en el titular del artículo y otro en el cuerpo del mismo:

a) Zapatero llama a Aznar «ineficaz, insensible e intolerante». (*Heraldo de Aragón*, 10 de diciembre de 2001, p. 25).

b) «Tenemos que alcanzar las famosas “3 erres”: reconstruir, reconciliar y resolver». («Jesús M^a Alemany, “Tolerancia y solidaridad son nuestras tareas pendientes”. Una entrevista de Carmen Puyó», *Heraldo de Aragón*, 23 de diciembre de 2001, p. 20).

Además de en el lenguaje periodístico, la isoacronimia, tremendamente popular como digo, es utilizada en la calle, en el mundo de la empresa, la publicidad, etc. Por ejemplo, la conocida compañía 3M debe su nombre a la fórmula isoacrónima que acorta su verdadera denominación, *Minnesota Mining and Manufacturing*.

Hay isoacrónimos de uso ocasional, más o menos originales, que pueden en el futuro convertirse en clichés léxicos. Otros ya han hecho fortuna y son de uso frecuente, como el *Bueno, Bonito y Barato* con que se vendía España en las agencias turísticas; la famosa regla de las tres-C (*Claridad, Concisión y Corrección*) que los maestros inculcan a sus alumnos; la célebre *Three-D Policy* (política de las tres-D) ordenada por el presidente norteamericano Lyndon B. Johnson: *Determinación, Deliberación, Discusión*; o la archiconocida regla de las seis-W de los periodistas, que contiene las preguntas a las que debe responder un texto de prensa bien redactado: *What?, Who?, When?, Where?, How?, Why?*¹⁰⁸

Las «3 efes» son uno de esos artificios isoacrónimos tremendamente populares. Por ejemplo, el roquero *Loquillo* acaba de sacar un CD con ese título: *Feo, fuerte y formal*.¹⁰⁹ Curiosamente, el disco está dedicado al actor americano John Wayne, *el Duque*, con el que se identifica el cantante y cuyo centenario se celebra en el año 2002. Según parece, *The Duke* hizo poner en su epitafio esta frase (escrita en español, en homenaje a sus esposas latinas):

Aquí yace John Wayne, feo, fuerte y formal.¹¹⁰

¹⁰⁸ Murray SUID, en *Demonic Mnemonics*, Nueva York, Laurel, 1990, cita un poema de R. Kipling dedicado a las partículas interrogativas: «I keep six honest serving men / (They taught me all I knew). / Their names are What and Why and When / And How and Where and Who». Tomado de SERRA, Màrius, *op. cit.*, pp. 475-476.

¹⁰⁹ Puede verse «[Loquillo] Mi última pelea a puñetazos fue hace dos meses», *Heraldo de Aragón*, 30 de noviembre de 2001, p. 71. «Feo, fuerte y formal» es la canción que da título al CD, que contiene otras nueve. Esto refuerza la idea de que la triada de efes es un tópico ampliamente aceptado que define el ideal de belleza masculina. La canción comienza: «Dicen de mí que soy un tanto animal, pero en el fondo soy un sentimental...».

¹¹⁰ A. C., «El feo, el fuerte, el formal o el rostro del western», *Heraldo de Aragón*, 16 de mayo de 2002, suplemento «Artes & Letras», p. 3.

Pero, además, la popularidad del isoacrónimo de las «3 efes» hace que tenga uso también en portugués. Así, se suele denominar a Portugal como el país de las «3 efes»: *Fado, Fátima y Fútbol*. Perfecto resumen de las pasiones nacionales.

Néstor Luján¹¹¹ ha estudiado el curioso tema de las «efes misóginas» en la poesía popular española de los siglos XVI y XVII.¹¹² Según esta tradición, los dicerios contra las mujeres siempre debían empezar por efe. Luján documenta el más antiguo de estos insultos antifemeninos en el cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo. También lo recoge Lope de Vega en *La celosa de sí misma*:¹¹³

Esta es mano y no la otra
flemática, floja, fría,
frágil, follona, fullera,
fiera, fregona y Francisca.

Añade Luján que, si la efe invita a la misoginia, la ese impulsa al amor, como recoge Cervantes en el capítulo XXXIV del *Quijote*:

Y que no solo tiene las cuatro eses que dicen han de tener los buenos enamorados, sino todo un abecé entero.¹¹⁴

Las cuatro eses corresponden a los amantes *sabios, solos, solícitos y secretos*.

No cabe duda de que, cuando Sender utiliza el artificio isoacrónimo de las «3 efes», se está adscribiendo a una costumbre popular y anónima, de las que tanto gustaba. La idea del hombre «fuerte, feo y formal» debió de constituir para él algo así como un ideal de hombría, quizás aprendido en familia, procedente de la tradición, la misma que afirma que «el hombre y el oso, cuanto más feo, más hermoso». Este artificio lo conocía perfectamente, pues no solo lo utiliza en *El crimen de las tres efes* sino también en otras obras. Por ejemplo, en *El bandido adolescente*¹¹⁵ leemos:

Vivía Ed, hombre fuerte, feo y formal —las tres efes—, frente a la casa de Billy. [...] Algunas semanas después Ed —el de las tres efes— estaba en la taberna de Joa Dyer, mal llamado el Cabra, cuando le atacaron dos borrachos.¹¹⁶

¹¹¹ LUJÁN, Néstor, *Cuento de cuentos*, I y II, Barcelona, Folio, 1994.

¹¹² Por mi parte, puedo añadir que las «efes misóginas» no son solo cosa de siglos pasados. Siguen vigentes, sobre todo en ambientes poco refinados. A un alumno mío de Urrea de Gaén le oí decir que «las mujeres solo sirven para tres cosas: *follar, fregar y follar*». La reducción de la serie de tres efes a dos, con repetición de uno de los infinitivos, al que se da énfasis, indica la persistencia de un fondo de machismo recalcitrante que desprecia absolutamente a la mujer, a la que reduce a la condición de objeto sexual, útil para satisfacer los instintos reproductores del varón. Desgraciadamente, esta mentalidad misógina persiste en una parte de la población, inclusive la más joven. Creo que es tarea urgente del sistema educativo el intentar erradicar este tipo de comportamientos, que comienzan manifestándose lingüísticamente pero que se traducen a la postre en conductas indeseables de agresión y maltrato físico.

¹¹³ VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

¹¹⁴ Existe también, como alude Cervantes, una rica tradición de «Abecedarios de amor», que consisten en adjudicar un adjetivo que empiece por a, b, c... al amante, hasta completar el alfabeto. Para más información, véase CALERO HERAS, José, *De la letra al texto. Taller de escritura*, Barcelona, Octaedro, 1995, pp. 12-13.

¹¹⁵ *El bandido adolescente*, 18ª ed., Barcelona, Destino, 1997, p. 13.

¹¹⁶ La cita hace alusión a Ed Moulton, que era vecino de Billy, *el Niño*. Por ayudarlo en la pelea contra los dos borrachos, uno de los cuales había piropeado obscenamente con anterioridad a la madre de Billy, comete el joven William H. Boney su primer asesinato.

En definitiva, Sender encuentra en la isoacronimia un ideal de juego lingüístico y de populismo tradicionalista, así como un artificio generativo que le permite ampliar sus intuiciones, las historias que venían a su cabeza en forma sucinta y que podía desarrollar a través de la maquinaria lúdica.

Yendo más allá, los llamados «artificios de multiplicación» podrían entenderse como manifestó Paolo Fabbri en un congreso en Capri. Según el estudioso,¹¹⁷ la homonimia, artificio multiplicativo como la isoacronimia, sirve para explicar el tránsito de la modernidad a la posmodernidad. Su tesis es que la modernidad quiso romper a la vez con la homonimia (según la cual a una palabra le corresponden varios sentidos) y la sinonimia (que pretende diversas palabras para un único sentido). La modernidad quiso imponer la ecuación una palabra = un significado. En cambio, la posmodernidad, dándose cuenta de que el lenguaje verbal no es un sistema lógico, renuncia a esa pretensión. Sender, como militante del irracionalismo, se alía con las tesis de la posmodernidad.

CONCLUSIONES: UN NUEVO RETO PARA ESTUDIAR A SENDER

El humor está presente en toda la obra senderiana. En su primera etapa, anterior al exilio, puede ser considerado como un elemento revolucionario más del compromiso. Si, como dice Francis Lough, «el amor es, en todas sus manifestaciones, el gran tema de Sender»,¹¹⁸ si el escritor revolucionario de los años treinta, del que Sender es el más relevante prototipo, busca una unión mítica y mística con la masa, no hay mejor manifestación amorosa que hacer reír a la/s persona/s amada/s, al pueblo, al proletariado.

Cuando nuestro autor aragonés cambia una «literatura de combate» por una «literatura de iluminación»,¹¹⁹ se mantiene fiel al humor, lo conserva toda la vida como conservó el realismo, su prosa austera forjada en el fuego del periodismo de combate y sus grandes temas de siempre. Hay una propensión natural hacia la risa en Sender, que la entiende como algo natural y saludable, terapéutico contra las lágrimas. La prosa sobria de Sender tiene ese desquite barroco por el lado de lo cómico. El autor, procedente de un periodismo de combate que buscaba sobre todo la eficacia, no puede evitar su gusto por la pirotecnia del humor, del efectismo ludolingüista.

¹¹⁷ FABBRI, Paolo, «Omografie: l'epidemia discorsive delle figure», en *Enigmatica. Per una poetica ludica*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992. Citado en SERRA, Màrius, *op. cit.*, p. 408.

¹¹⁸ LOUGH, Francis, «Sender, el novelista y las masas», en *Sender 2001. Actas del congreso centenario celebrado en Sheffield*, cit., pp. 7-8. Lough cita a Frank Kermode: «the idea of love, in some phenomenal manifestation, was inseparable from the politics of left-wing bourgeois writers. To some it is the instrument of revolution, the agent of conversion; to others a more limited affair but still a rather allarming confrontation with the unknown [...]». En mi opinión, una forma del amor es la risa, hacer reír al lector. Como dice el viejo proverbio horaciano, «docere delectando», comunicar ideología revolucionaria por medio de una risa subversiva.

¹¹⁹ PEÑUELAS, Marcelino C., *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., p. 91.

Del humor, lo que más le gustan son los aspectos lúdicos o hilarantes; la manipulación lingüística en lo que tiene de taller combinatorio, de obrerismo de la palabra. Sender tiene tendencias ludolingüistas, le gusta jugar con el lenguaje, combinar vocablos, hacer colidir los significados para encontrar sugerencias nuevas, los «dobles fondos» a los que era tan adicto. En los orígenes periodísticos de su prosa puede estar también la explicación de su tendencia al efectismo lingüístico: debió desarrollar mecanismos irónicos, burlones, cuasi cómicos, para ser efectivo en un mundo dominado por el «periodismo de campañas», la «polemicomanía» del periodismo político de su tiempo.

El juego es algo más que un decorado o un entretenimiento. Tiene que ver con el irracionalismo. Y con la subversión frente a la seriedad constituida, a la que desmitifica o desacraliza. Tiene que ver con ese ideal de «socialismo fabiano» que Sender enarboló en sus años postreros, cuando cansado del juego de partidos eligió la única militancia que para él era posible, la del humanismo. El juego sirve incluso como máquina generadora y ayuda a comprender una obra tan prolífica y desmesuradamente extensa como la senderiana.

Si es verdad que de esa obra prolífica quedan, cuando menos, una docena de obras magistrales, me parece un reto importante comprobar cómo el humor está presente en todas ellas. Este es un trabajo que todavía no se ha hecho pero que creo daría como resultado una presencia incontestable del humor en las palabras, líneas, capítulos y libros escritos por Sender durante toda su vida. Y, con esto, vuelvo a repetir que no se trata de que al autor de Chalamera haya que leerlo *exclusivamente* en clave cómica. Pero sí es importante decir que el humor ocupa un lugar menos circunstancial o añadido que el que se le concede normalmente. El músico Bizet, el autor de la célebre ópera *Carmen*, decía:

¿El público quiere cosas fáciles? Muy bien: yo le doy algo que parece fácil, pero no lo es y le obligaré a tragar verdadero arte, es decir, belleza de altura, disfrazada.¹²⁰

Esta podría haber sido la intención de Sender: hacer un humor aparentemente fácil pero difícil en el fondo.

El humor tiene más implicaciones de las que se ven aparentemente. El filósofo José Antonio Marina ha estudiado el proceso de jugueterización de lo real y el enfrentamiento entre la seriedad y el juego en *Elogio y refutación del ingenio*.¹²¹ Allí presenta el juego de palabras como una rebelión contra el uso serio del lenguaje, según las leyes establecidas por H. P. Grice: decir solo lo pertinente, decir solo la verdad, decirlo claramente... El juego de ingenio contradice todas las reglas del buen decir: le atrae lo superfluo, lo falso, lo equívoco, lo no pertinente... Incluso contradice el generativismo

¹²⁰ Citado por Luz C. DE WATTS, pról. cit., p. 8.

¹²¹ MARINA, José Antonio, *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 1992. Citado en SERRA, Màrius, *op. cit.*, pp. 25-26.

chomskiano, porque es estructura superficial sin correlato en la estructura profunda. El ingenioso es rebelde, el antiespectador por excelencia.

Hace falta revisar a Sender, releerlo con pausa sin dejarse llevar por los prejuicios. Pero la ideología no abarca solo ideas políticas, también incluye ciertas creencias —minusvalías, más que plusvalías— sobre la valoración del humor.

Es imprescindible releer al primer Sender para comprender cuál es el papel de la risa en la mentalidad revolucionaria del escritor. Una risa subversiva, diferente de la risa burguesa que él despreciaba y que veía en el teatro comercial al uso, en las malas comedias de costumbres de raigambre más o menos benaventina. No hay que olvidar tampoco esa risa enigmática, diferente de la burguesa y de la revolucionaria, que habría que estudiar en profundidad: la risa de Sileno, la risa enigmática que muchos han buscado en la Gioconda y Sender ha entrevisto en el niño de Vallecas que aparece en un cuadro de Velázquez (erróneamente dijo durante un tiempo que se trataba del Bobo de Coria, pero luego se corrigió). Esa risa que aparece en alguna de sus novelas como *La mirada inmóvil*, magníficamente estudiada por el profesor Ressayre, o en *El fugitivo*, cuyo protagonista, Joaquín, escucha su sentencia de muerte con una rara e inmotivada sonrisa que deja perplejo al juez.¹²²

Es también imprescindible recuperar al último Sender, tradicionalmente desdeñado por la crítica. Enlazarlo con las corrientes posmodernas de literatura ecológica, digresiva, antiaristotélica. Pero sin olvidar que los aspectos humorísticos de su producción están también ahí, esperando a que alguien los estudie en toda su extensión.

Es, finalmente, necesario volver a estudiar la novela social española desde la perspectiva del humor. Hace falta decir que ni la vanguardia fue tan «a-social» como se quería, preocupada tan solo por la forma y desentendida de las cuestiones de fondo, ni la novela social fue tan reacia al vanguardismo y la experimentación lingüística. Dice Patrick Collard:

La denominación «novela social» se compone de dos términos. «Social» que se refiere al tema y a la ideología y «novela» que supone elaboración artística. Entre los dos puede haber más de un desajuste que haga de los autores que practican este subgénero novelesco testigos momentáneos, efímeros, cuyas obras no resistan al tiempo porque les faltó lo esencial. Lo duradero: un sentido artístico que las elevara por encima de su opción ideológica y de los hechos de los que testimoniaron.¹²³

Sender siempre tuvo un alto concepto de la poesía. Creo que es fácil demostrar la nulidad de ese tópico que lo presenta, al modo de Pérez Galdós o Baroja, como un autor «garbancero», apresurado, descuidado en el estilo. Sender tuvo una altísi-

¹²² Véase PINI, Donatella, «Sendas intratextuales en Sender: *El fugitivo*», en *Sender 2001. Actas del congreso celebrado en Sheffield*, cit., p. 105.

¹²³ COLLARD, Patrick, Ramón J. Sender en los años 1930-1936: sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad, Gante, Rijksuniversiteit te Gent, 1980, p. 82.

ma conciencia lingüística y una curiosidad intelectual que no se agotó en su larga trayectoria literaria. Fue un lector impenitente. Y desde muy temprana edad leía, por cierto, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.¹²⁴ A su manera, él también fue un esteticista del lenguaje.

Los autores sociales, procedentes en su mayoría de ese periodismo educativo y de combate, buscan el didactismo. Aunque en sus obras importa sobre todo el mensaje, su tarea de crítica social contra el capitalismo la realizan fundamentalmente a través de la paradoja, un recurso que exige atención al lenguaje para conseguir la eficacia. Los autores revolucionarios estaban, entonces, en aquel punto de concentración lingüística, próximos a los vanguardistas, igual que estos no fueron tan reacios al contenido social como se ha dicho. Francis Lough, hablando de la novela de vanguardia, afirma:

Rechazada a principios de los años treinta por comentaristas de la izquierda como la expresión de un grupo de escritores pequeño burgueses y reaccionarios, más por lo que no decían en sus obras que por lo que decían, hoy en día la novela de vanguardia se valora como otro aspecto importante de una vanguardia a cuya misión estética no le faltaba una dimensión ética, un interés en lo humano, como querían hacer creer sus detractores. Al ser identificados por gran parte de la izquierda radical como escritores burgueses, y por consiguiente representantes de una cultura en decadencia, los novelistas españoles de vanguardia y su arte fueron muchas veces rechazados sin más y, desde el final de la guerra civil, hemos tardado mucho tiempo en abandonar esta perspectiva demasiado limitada.¹²⁵

Por otro lado, si los escritores comprometidos predicaban una «nueva novela», necesariamente debían pasar por el aspecto formal. Como dice Lough,¹²⁶

Los que no cuidaban la forma terminaban por escribir obras de poco alcance por su falta de valor artístico.

Y, en el mismo sentido, señala Collard:¹²⁷

Lo duradero: un sentido artístico que las elevara [a las novelas sociales] por encima de su opción ideológica y de los hechos de los que testimoniaron.

Gran parte del éxito de Sender como novelista se debe a su capacidad como narrador puro, no a sus ideas políticas. Y el humor es uno de esos componentes que marcan su peculiar estilo de escritura. Cito nuevamente a Collard:

el mérito de Sender se sitúa claramente en el plano artístico. Sender describió de un modo artístico los horrores de la guerra colonial (*Imán*) o la problemática del anarquismo (*Siete domingos rojos*); de modo artístico denunció lo que para él era la hipocresía criminal de la República burguesa (*Viaje a la aldea del crimen*) y anunció el advenimiento del hombre revolucionario (*La noche de las cien cabezas*).¹²⁸

¹²⁴ Véase VIVED, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁵ LOUGH, Francis, «Sender, el novelista y las masas», *cit.*, p. 2.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁷ COLLARD, Patrick, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 86.

Para mí, vuelvo a decirlo, ese humor transversal que aparece en toda la obra de Sender plantea al estudioso el reto de comprobar su despliegue todopoderoso. Creo que esa es una tarea necesaria que aún hay que hacer.

La prueba de que la vanguardia no fue tan ajena al tema social es que muchos de los autores vanguardistas tuvieron que partir al exilio cuando se produjo el triunfo fascista en España. La prueba de que la novela social no estaba tan lejos del vanguardismo es que los autores sociales, con Sender a la cabeza, no pudieron resistirse a la fascinación del juego y la experimentación lingüística. Allí encontraron muchas de las cosas que estaban buscando: la subversión contra el poder establecido, un sentimiento de victoria y de no rendición frente a la tristeza constituida y la seriedad oficial, un camino generador para el texto escrito, un estímulo para la creatividad artística y la conexión con un pueblo quizá incapacitado para abstracciones demasiado abstrusas pero excelentemente dotado para risas de doble y aun triple fondo.

No podemos olvidar experimentos vanguardistas promovidos por los novelistas sociales, y por Sender personalmente. Me estoy refiriendo al magnífico relato colectivo «Historia de un día en la vida española» que se publicó en la revista pro comunista *Tensor*, de la que Ramón Sender era director.¹²⁹ El colectivismo en la escritura había sido defendido por el propio Gorka como instrumento de lucha antiimperialista. «Historia de un día en la vida española», que sigue esta práctica, ha sido relacionado por Bosch y por Marshall J. Schneider nada menos que con el futurismo ruso, concretamente con el grupo Lef y las teorías del arte de Plejanov, y privilegia lo estructural, la construcción del relato, sobre lo propiamente narrativo. Si los escritores sociales eran en esto revolucionarios, vanguardistas, ¿por qué habrían de ser mojigatos en lo relativo al humor? También él podía ser utilizado como un elemento de ruptura con el idealismo burgués y la estética capitalista.

Acabo con una cita de Francis Lough:¹³⁰

[...] pero queda por hacer un estudio a fondo de las dos prácticas novelísticas [la novela de vanguardia y la de avanzada] para determinar sus puntos de contacto y de diferencia.

Tengo para mí que, en ese acercamiento, el humor juega un papel muy importante.

¹²⁹ La revista ha sido recientemente reeditada. Véase SENDER, Ramón J. (dir.), *Tensor. Información literaria y orientación. Edición facsimilar de la revista dirigida por Ramón J. Sender (Madrid, 1935)*, pról. de José Domingo DUEÑAS LORENTE, estudio preliminar sobre *Historia de un día de la vida española* de Marshall J. SCHNEIDER, Huesca, IEA, 2001. Una reseña de este volumen puede verse en VILLANUEVA, Antonio, «Como el río que nos crece», *Trébede. Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, 71 (enero de 2003), pp. 80-81.

¹³⁰ LOUGH, Francis, «Sender, el novelista y las masas», cit., p. 20.